ISSN 0130-6405

90 2 ИСКУССТВО КИНО

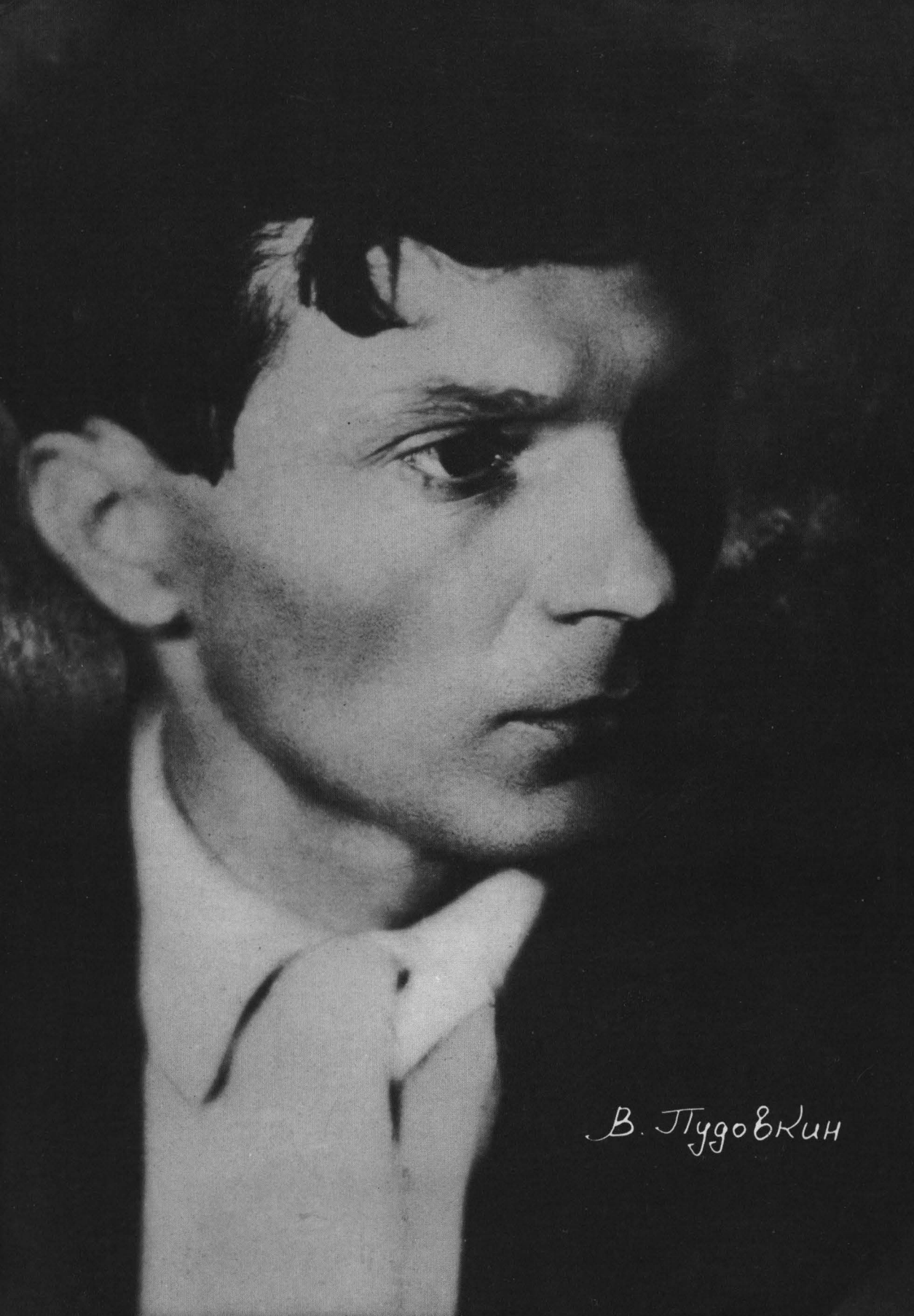
"Сотри случайные черты. . ."

За долгую свою жизнь известный фотомастер М.С. Наппельбаум (1869–1958) запечатлел многих выдающихся людей нашей страны: политиков (начиная со знаменитого портрета В.И. Ленина, сделанного в январе 1918 года), писателей, музыкантов, художников, артистов, ученых. В этом обширном, составляющем несколько тысяч славных имен списке есть и кинематографисты. Их, правда, не очень много. Но зато в их числе мы находим самых блестящих представителей молодого искусства: тут Эйзенштейн и Пудовкин, Довженко и Козинцев, Габрилович и Донской, Шкловский и Экк. . .

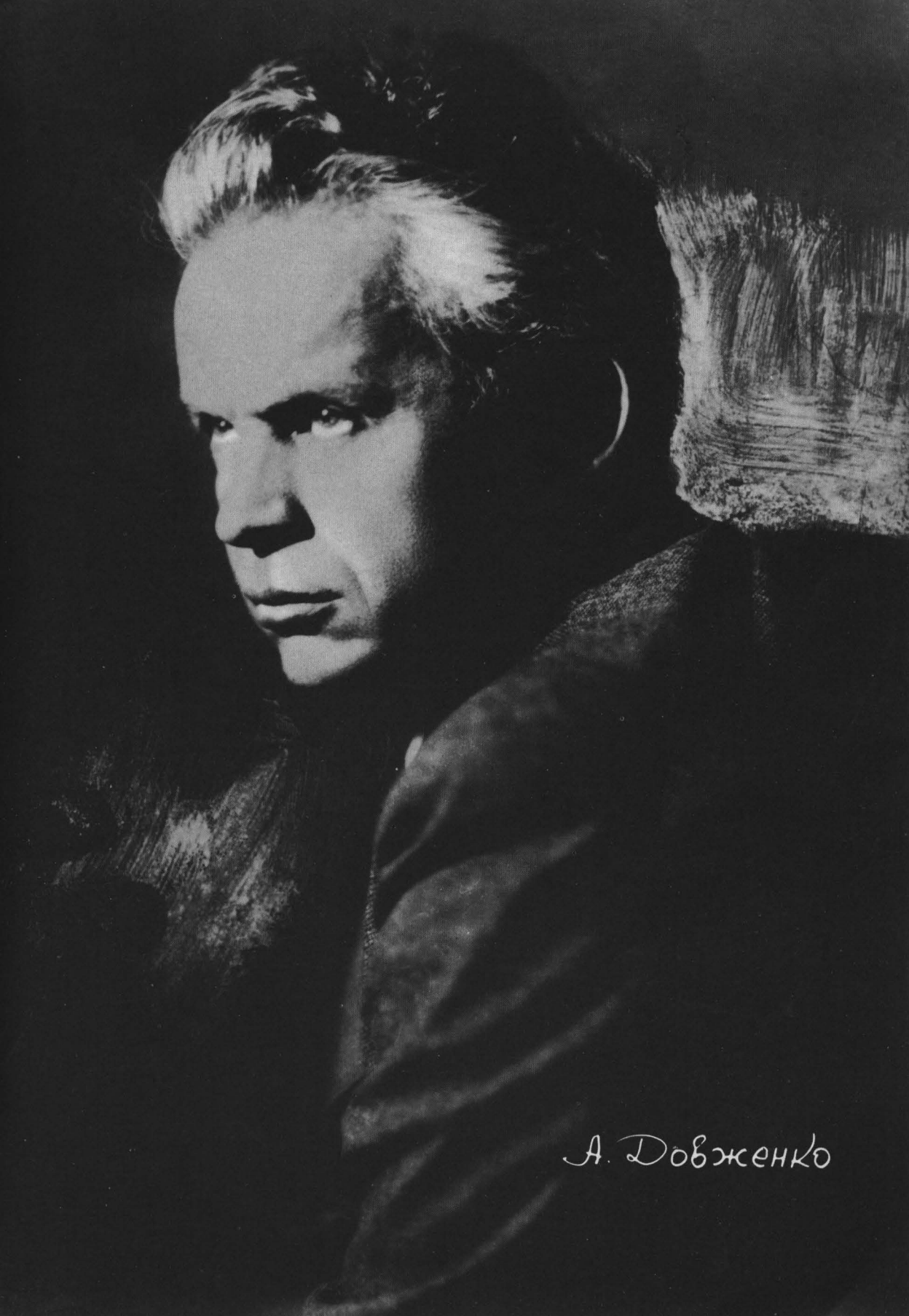
Здесь воспроизведены пять портретов. Мы видим на них Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Козинцева и Александрова. Кинематографисты старшего поколения, знавшие (или хотя бы видевшие) этих режиссеров, уверен, согласятся: трудно себе представить более отличающихся друг от друга – и по характерам, и по складу своего дарования – людей, чем эти пятеро. Можно подумать, что кто-то, намереваясь испытать портретиста всерьез, дал ему специально усложненное задание.

Продолжение см. в номере

С. Эйзенштейн


В. Пудовкин

Г. Александров


А. Довженко

Г. Козинцев

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

2 90

Содержание

Вопросы и мысли

3 **Александр Гельман.** Равенство неудовлетворенности

6 **А. Д. Сахаров:** декабрь 1986 — декабрь 1989

Современность и экран

9 **Владилен Кузин:** «Документальное кино — фикция свободы»

17 **Федор Хитрук.** Свобода выбора

18 **Эмиль Лотяну.** Климат справедливости

19 **Ярополк Лапшин.** Если мы разбредемся

Свободная тема

20 **Г. Померанц.** Диаспора и Абрашка Терц

Мир души

27 **Николай Бердяев.** Судьба России

Современность и экран

Необязательные заметки

33 **Н. Сиривля.** На том же месте...

Кинематограф 90-х.

Дневник

38 **Наталья Иванова.** От вольнолюбия до террора: короткий путь туда и долгая дорога обратно

42 **Н. Реймерс — С. Шумаков.** В жанре апокалипсиса

47 **Вячеслав Кондратьев.** Идет война... киношная

52 **А. Егоров.** Параллельный монтаж

60 **Л. Аврутина.** Найти магическое слово...

66 **Л. Аннинский.** «А если это даже не любовь?»

72 **Сергей Лаврентьев.** Жаворонки еще на нити

74 **Анкета кинокритиков «ИК»**

Беседы за рабочим столом

75 **Михаил Агранович.** Победа в кино бывает только общей

Теория, история

85 **Юрий Богомолов.** По мотивам истории советского кино

93 **Е. Левин.** Пять дней в 49-м

102 **Валерий Фомин.** «На братских могилах не ставят крестов...»

109 Кино тоталитарной эпохи

118 «Сотри случайные черты...»

За рубежом

120 **Е. Карцева.** «Доктор Живаго»: роман и фильм

127 **Досье «ИК»**

Сценарий

129 **Светлана Кармалита, Алексей Герман.** Гибель Отрара

„ИК". Избранная проза

163 **Айра Левин.** Ребенок Розмари

175 **Фильмография**

In this issue:

Questions and ideas: Alexandr Gelman tells about the 2nd Congress of People Deputees **(p. 3)**.

In memoriam of Andrey Sakharov **(p. 6)**.

Vladilen Kuzin about the difficulties of the documental cinema **(p. 9)**.

Film directors Fiodor Khitruk, Emil Lotianu and Jaropolk Lapshin discuss perestroika in Filmmakers' Union **(p. 17)**.

Culture of the Soviet emigracy **(p. 20)**.

Nikolay Berdiaev: "The Fate Of Russia" **(p. 27)**.

Continuation of discussion about the 60-ies **(p. 33)**.

Reviews of the films: "The Revolution Square" **(p. 38)**, "Stalingrad" **(p. 47)**, "The Shock" and "The Ascent To Fujiama" **(p. 52)**, "Accident Of Region Scale", "It" **(p. 60)**, "Lady Macbeth Of Mcensk" **(p. 66)**, "And Where To Go Then?" **(p. 72)**.

Talk with cameraman Mikhail Agranovitch **(p. 75)**.

Youry Bogomolov, Efim Levin, Valery Fomin — theoretical articles on the new approach of studying the history of the Soviet cinema **(p. 85)**.

Films of the totalitarian epoch **(p. 109)**.

"Doctor Zhivago" — the novel and the film **(p. 120)**.

Script of Svetlana Karmalita and Alexey German; "Loss of Otrar" **(p. 129)**.

Ira Levin: "Rosemary's Baby" **(p. 163)**.

Filmography **(p. 175)**.

©
Журнал
«Искусство кино», 1990

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 20.11.89.
Подп. к печати 3.1.90 А07206.
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 68 000 экз. Заказ 2766
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственного комитета СССР
по печати
142300, г. Чехов
Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Поправка. В части тиража № 1 за 1990 год по вине типографии в выходных сведениях ошибочно указан тираж 53 000. В действительности тираж первого номера «ИК» 68 000 экз.

Александр Гельман

Равенство неудовлетворенности

Какое основное противоречие нынешнего этапа перестройки высветил Второй Съезд народных депутатов СССР? Я бы сформулировал это противоречие так: старый порядок жизни разваливается гораздо быстрее, чем на его обломках выстраивается новый порядок. Это ситуация для переходного периода в сущности неизбежная, но от этого не легче.

Да, зачеркивать легче, чем начертывать. Знакомый нам хаос при капитальном ремонте отдельно взятой квартиры переживает сегодня вся страна. Мы приближаемся, по-видимому, к высшей точке ремонтной разрухи, когда все вывернуто и разворочено до такой степени, что трудно представить, угадать очертания обновленного строения.

Во-первых, просто трудно жить, не хватает самого необходимого, а цены растут. Во-вторых, повсеместно наблюдается нарастание всех видов преступности, люди обеспокоены, нет гарантии безопасности. В-третьих, обострились межнациональные отношения внутри республик — мы имеем тут дело с явлением, которое можно охарактеризовать так: притесненные притесняют. Наконец, в-четвертых, в этих условиях трудно противостоять тем, кто не прочь свернуть назад к тоталитарной дисциплине: этим силам удается сегодня агитировать массы против перестройки, которая «все развалила». Этому способствуют и наши левые сверхрадикалы, призывающие форсировать демонтаж старых порядков посредством массовых выступлений.

Реальная сегодняшняя действительность, представ перед человеком во всей своей неприглядной сложности, уводит его внимание не только от прошлого, но и от будущего. На Съезде, особенно в первые дни, почти не заходила речь о Сталине или сталинизме. Аплодисменты нередко раздавались в таких местах выступлений, будто уважаемые депутаты совсем забыли, откуда мы вышли без малого пять лет назад и куда направляемся. Воображение большинства было приковано исключительно к настоящему моменту, как к универсальной точке обзора и отсчета: раз сегодня плохо, а нередко даже хуже, чем было вчера, значит, делался вывод: не тем путем пошли, не туда повели предводители.

Одни депутаты почти в открытую требовали вернуться к полнокровной административно-командной системе, другие требовали немедленно разрушить эту систему до основания. Поэтому умеренную, замедленную по намеченным темпам экономическую программу правительства Н. И. Рыжкова многие посчитали никакой, «ни туды, ни сюды».

А тем временем выглядевший в те дни усталым, временами даже задремывавший в своем кресле Андрей Дмитриевич Сахаров, нравственный русский гений XX века, в ночь с третьего на четвертый день Съезда уснул навсегда. Накануне вечером мы с Юрием Клепиковым слушали его выступление (последнее) на межрегиональной депутатской группе. Спорили о том, оформляться межрегиональной группе в парламентскую оппозицию или не оформляться — Андрей Дмитриевич настаивал: оформляться.

Утром люди с кинокамерами столпились в проходе, снимали букеты в опустевшем кресле. Видеть эти жадные камеры, направленные на пустое кресло, было невыносимо.

Смерть Сахарова встряхнула страну и нас всех, участников Съезда,— утраченный было контекст прошлого и будущего был восстановлен безмерно дорогой ценой. Был восстановлен человеческий смысл происходящего. Правые и левые, радикалы и умеренные, высокопоставленные и рядовые парламентарии вспомнили о том, что жизнь человеческая коротка, очень коротка и что тем не менее можно многое сделать за эту коротенькую жизнь даже одному человеку. Никогда так не ощущалось присутствие Сахарова, как в тот день, когда он ушел от нас в мир иной,— дух Сахарова поистине витал в то утро в этом непомерно огром-

ном дворце, запечатлеваясь с особенной силой в сердцах. Надеюсь, не только в сердцах его единомышленников.

Так вышло, что Второй Съезд дважды прерывался для траурных почестей: спустя три дня после смерти академика Сахарова скончался еще один народный депутат, известный человек, в свое время член Политбюро — К. Мазуров.

Сахаров и Мазуров были люди несопоставимых масштабов, несхожих, а точнее, противоположных идейных позиций. Чаще всего, надо думать, когда один голосовал «за», другой голосовал обязательно «против». Но вот уже нет их обоих, и ни тот, ни другой больше ни «за», ни «против» голосовать не будут. Эти потери, последовавшие одна за другой, это горькое «равенство в смерти», надеялся я, наверняка смягчит хотя бы внешнюю выраженность противоборства на Съезде. Увы. Не прошло и полдня, как грубо «захлопали» выступление женщины-депутата из Молдавии. Через день (при первом голосовании) не приняли резолюцию, осуждающую тайные протоколы Молотова — Риббентропа, подлый сговор фашизма и сталинизма. А в последний день Съезда военный прокурор позволил себе грубую бестактность, бесчеловечность в оценках трагических апрельских событий в Тбилиси. И только после того, как несколько сот депутатов в знак протеста вышли из зала, военная депутация опомнилась: дебаты прекратились, большинство проголосовало за постановление, осуждающее грузинское «кровавое воскресенье».

Наибольшее единогласие Съезд обнаружил в оценке преступной войны в Афганистане. Я тогда подумал: да, по-видимому, недостаточно двух десятков погубленных жизней, нужны тысячи и тысячи жертв, чтобы наш высокий форум единодушно осудил жестокость.

Это подлинная драма нашего парламента да и в целом общества — недостаточная, неполноценная укорененность гуманистических воззрений. Это самое опасное наследие сталинщины, которое сказывается сегодня на каждом шаге перестройки. Мы все еще считаем вполне допустимым во имя утверждения идеологических принципов жестокое обращение людей с людьми. Оторопь берет, когда думаешь о том, что это для многих не умозрительная установка, а веление сердца.

В этом контексте под конец Съезда я несколько переосмыслил, пересмотрел свое отношение к компромиссной, «замедленной» экономической программе правительства. Психологическое, нравственное состояние значительной части общества сегодня еще таково, что нужно соблюдать большую осторожность на поворотах. Лучше помедленнее, но почеловечнее.

Сегодня невозможны непротиворечивые, нерискованные, однозначно позитивные, безусловно надежные решения. Люди жаждут заметных и быстрых перемен, но такие перемены возможны только на пути широкого внедрения рыночных отношений, резкой социальной дифференциации, а это вызовет у значительной части общества возмущение. Между тем навыков цивилизованного выражения недовольства у нас пока нет. Поэтому нужно спешить, но в меру, нужно медлить, но не очень. Сегодня важно пройти переходный, тяжелейший период нашей истории с минимальными, как говорят военные, потерями в живой силе. Это главное. Многое еще нас будет подталкивать на крайности, потому что противоборствуют нынче не только противоположные логики, но и противоположные чувства.

Жесткое противоборство чувств не раз обнаруживал Съезд, но все-таки, и это нужно считать крупной заслугой, эту борьбу чувств неизменно удавалось смягчать, находить точки схождения. Я не могу здесь не отметить умиротворяющую, благотворную роль М. С. Горбачева. Каждый раз он находил спокойные или взволнованные слова и доводы, приводящие к консенсусу. Поэтому однозначно расценить неудовлетворенность ходом и решениями Съезда не следует.

Неудовлетворенность испытали все, а не только та или другая сторона. И для одних, и для других складывалось не все так, как хотелось. Это равенство неудовлетворенности сторон и есть тот здравомыслящий компромисс, который для настоящего момента следует считать успехом, удачей Второго Съезда народных депутатов СССР.

А. Д. Сахаров: декабрь 1986

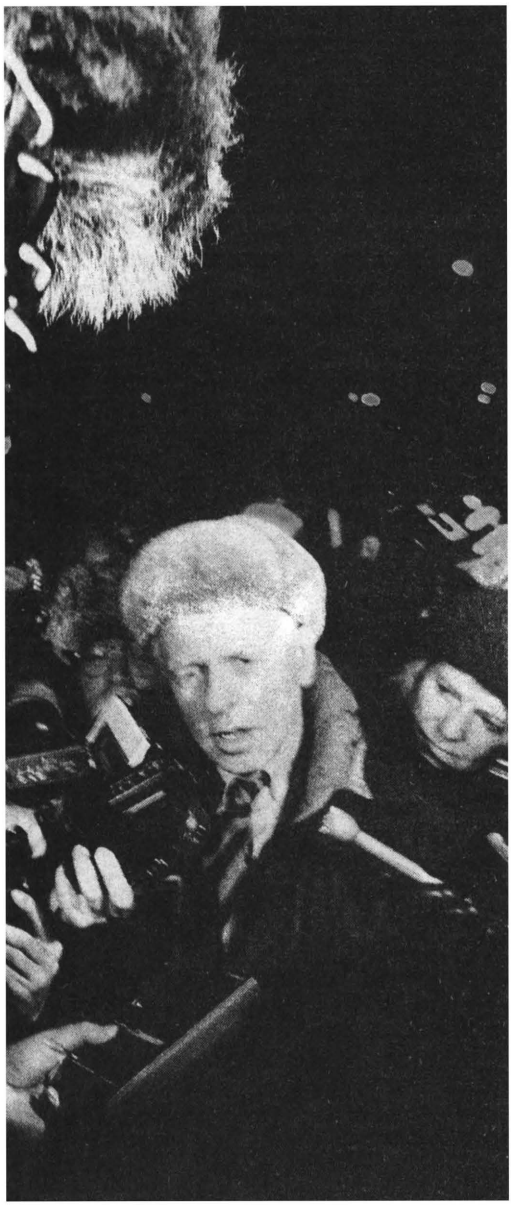


Фото Ю. Роста

Среди многочисленных материалов, написанных об Андрее Дмитриевиче Сахарове, среди собственных работ академика предлагаемое вам интервью не выделится ни объемом, ни подробностями жизни, но оно уникально потому, что сделано на Ярославском вокзале в Москве 23 декабря 1986 года — в первые минуты после горьковской ссылки.

Возвращение Сахарова стало сенсацией для западной прессы. Корреспонденты всех крупнейших агентств мира, журналов, газет столпились на перроне. Путь Андрея Дмитриевича от вагона до привокзальной площади занял 45 минут. Его буквально раздирали вопросами. Из советских газетчиков на вокзале в то утро был я один. Одной рукой держа магнитофон, другой фотокамеру, я снимал и записывал ответы, но репортаж опубликован не был. Между тем он был интересен, ибо свидетельствовал, что ссылка не ожесточила этого великого человека, не ослабила его высокий дух. Мне кажется, и сегодня материал интересен, потому что он возвращает нас к событию, которое оказалось чрезвычайно важным для судьбы нашей страны.

— Как вы думаете, что послужило причиной вашего освобождения?

— Меня защищали собратья-ученые, меня защищали общественные деятели, просто друзья. Защищали мои дети. Наконец, защищала моя жена. Именно эта защита сделала возможным наше освобождение. *(На пленке слышны щелчки фотоаппаратов, крики проводников: «Что вы делаете? Дайте людям выйти из вагона, товарищи!»)*

— Как вы себя чувствуете?

— Я — ничего. Жена в плохом состоянии приехала — ноги у нее болят...

— Как вы относитесь к политике Горбачева?

— В вопросах политики я еще не разобрался, как говорится. Но я очень заинтересован всем тем, что происходит в стране. Мне нужно время, чтобы составить свое мнение.

— Собираетесь ли вы выехать за границу?

— Я не предполагаю, что мне будет это разрешено, и не претендую на это.

— Андрей Дмитриевич, чем вы собираетесь заниматься?

— Космологическими проблемами и теорией элементарных частиц. Буду также заниматься... (*Голос встречающего — художника Бориса Биргера: «Давай чемодан»... Голоса проводников: «Да дайте же людям выйти, я вам говорю!»*) Буду также заниматься проблемами управляемой термоядерной реакции...

— Что вы думаете о проблеме Афганистана?

— Я считаю, что это самое больное место нашей международной политики, и я надеюсь, что будут приняты более решительные меры и более кардинальные...

— Как вы узнали, что можете вернуться в Москву?

— 15 декабря нам неожиданно установили телефон. Ночью. Мы даже немножко испугались. А шестнадцатого в три часа позвонил Михаил Сергеевич Горбачев. Сказал, что принято решение о моем освобождении. Что я смогу вернуться в Москву и сможет вернуться Боннэр, как он сказал, неправильно назвав фамилию моей жены. Я ему сказал, что благодарен за это решение, но что мои чувства очень смутные, потому что это событие совпало с огромной трагедией — со смертью Анатолия Марченко — замечательного героя борьбы за права человека. И я напомнил о своем письме от пятнадцатого февраля об освобождении узников совести, людей, пострадавших за убеждения и не применявших насилие. Сейчас, после смерти Марченко, мои мысли об этом еще более напряженные, потому что: кто следующий? Это недопустимо для нашей страны, что в ней есть люди, пострадавшие за свои убеждения. И я постараюсь сделать все, что зависит от меня, чтобы это прекратилось.

— Какие чувства вы сейчас испытываете?

— Я, конечно, рад, что вернулся в Москву. Я немного отвык от шума, от людей. Такое количество людей создает ощущение стресса. Я чувствую радость и волнение. В мире все еще очень трагично.

Ю. Рост

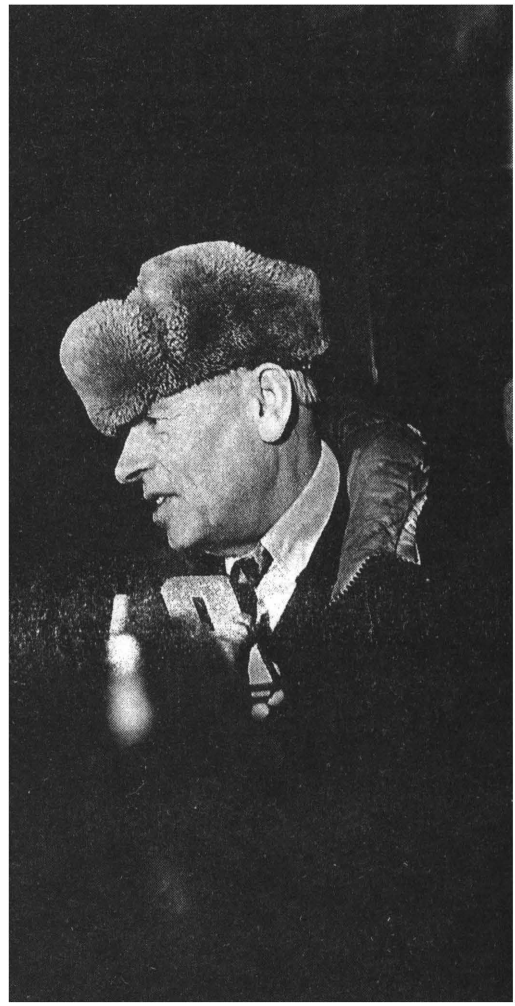


Фото Ю. Роста

А. Д. Сахаров: декабрь 1989

История этой фотографии коротка и трагична. Американский режиссер-документалист Ричард Ликок — живой классик. Много лет назад в Гарвардском университете Ликок готовился стать физиком. А когда я узнал, что мэтр — ровесник академика Андрея Дмитриевича Сахарова, мне совершенно неожиданно пришла в голову мысль спросить его, как бы он отнесся к предложению сделать фильм об Андрее Дмитриевиче. Ни на секунду не задумываясь, Ликок согласился. В ту минуту я и сам не подозревал, что события будут развиваться столь стремительно. До этого разговора я тщательно собирал материал, старался не упустить ни одного интересного события из жизни Андрея Дмитриевича. И вот вскоре мы с режиссером Александром Иванкиным, который тоже мечтал снять фильм о Сахарове, встречали Ликока и его бессменного ассистента и близкого друга последних лет Валери Лалонд в «Шереметьеве». Неделю я показывал Ликоку снятое и добытое за несколько лет, рассказывал о том, что было трудно представить издалека,— о роли академика в духовной жизни нашего общества. Тянуть было нельзя: пора было рискнуть попросить Андрея Дмитриевича и Елену Георгиевну принять нас. И вот эта встреча состоялась. Мы договаривались, что Ликок не будет просить разрешения снимать прямо в этот день первого знакомства. Но никто и не заметил, как он начал, потому что вошла из кухни хозяйка дома и, не здороваясь, обратилась к мужу: «Слушай, новости из Литвы». И они склонились над старенькой «Спидолой», не обращая на нас никакого внимания. Тут-то и начал снимать Ликок, не утерпел. Елена Георгиевна взглянула на него мельком и махнула рукой. Контакт состоялся без слов. Мы сидели недолго, но разговор шел легко. Перед тем как попрощаться, по моему предложению решили закрепить договоренность этой фотографией. Щелчок автоспуска, и цветная глянцевая карточка — не очень резкая, вполне любительская — была готова. На следующий день Ликок и Лалонд улетели. А еще через день Андрея Дмитриевича не стало...

В. Синельников

Возможно, это самая последняя прижизненная фотография Андрея Дмитриевича Сахарова. Она сделана в среду, 13 декабря 1989 года, за сутки до того, как его не стало...

Слева направо:
В. Лалонд,
А. Сахаров,
В. Синельников,
Е. Боннэр,
Р. Ликок.

Владилен Кузин:

«Документальное кино — фикция свободы»

Беседу ведет Д. Попов

Ленинградская студия документальных фильмов не нуждается в рекомендациях. В 70—80-е годы здесь сформировалась режиссерская школа, пожалуй, не менее цельная и своеобразная, чем на соседнем «Ленфильме», в кинематографе игровом: А. Аранович, Н. Обухович, П. Коган, М. Литвяков, И. Калинина, А. Станукинас... Спросите любого профессионала — и он обязательно расскажет, что удавалось «пробить» и отстоять этой студии еще тогда, когда почти нигде в стране этого сделать было невозможно. Недаром, скажем, А. Сокуров признается, что лишь благодаря ЛСДФ он состоялся как документалист. Да и нынешний взрыв кинопублицистики одним из главных своих эпицентров имел, конечно, Ленинград. Именно на ЛСДФ сняты «Встречный иск», «Казенная дорога», «Храм», «Диалоги», «Белая ворона», «Хроника демонстрации» и другие фильмы, во многом определившие уровень художественной честности всего нашего неигрового кино.

Корреспондент «ИК» встретился с Владиленом Кузиным, директорствующим на ЛСДФ вот уже второй десяток лет. Разговор, однако, шел не о феномене ЛСДФ в нашем кино.

Д. Попов. Сейчас принято говорить о блестящих успехах документалистики, противопоставляя ее остроту и мобильность растерянности в кино игровом. Однако ряд ваших высказываний — и на профессиональных дискуссиях, и в печати (скажем, за «круглым столом» журнала «Коммунист») — позволяет предположить, что все не так однозначно...

В. Кузин. Я действительно считаю, что нынешняя ситуация не столь радужна, как это порой кажется со стороны. Больше того. Документальное кино, на мой взгляд, стоит сегодня перед угрозой чрезвычайно серьезного кризиса. С одной стороны, это растерянность перед новыми реалиями времени — творчески-психологический кризис, характерный для всего нашего кинематографа, да и для общественного сознания в целом. С другой стороны, это организационно-управленческий кризис, грозящий просто-напросто физическим уничтожением документалистики. Я имею в виду новую модель, навязываемую нам объединенными усилиями Госкино СССР, Союза кинематографистов и министерствами культуры республик — типовую модель, которая может стать, боюсь, удавкой на шее документального кино...

Д. Попов. Начнем с более общего?..

Фото
А. Грачева

В. Кузин. Пожалуйста. Кинопублицистика довольно быстро вышла из апатии застоя, одной из первых, не отставая, а порой и опережая газетно-журнальную публицистику. Первая волна «перестроечной» документалистики — ее лидером стал, бесспорно, фильм Ю. Подниекса «Легко ли быть молодым?» — предложила такой уровень художественной правды, которого мы не знали, пожалуй, с конца 20-х годов. Это была кавалерийская атака на феодальный социализм, дерзкое разрушение старых мифов, которыми было пронизано все общество. Именно эта первая волна в глазах зрителей, не знакомых с «полочными» картинами Сокурова или Обуховича,— реабилитировала само понятие «документальное кино». Документалистика освободилась от своего прежнего статуса, в первую очередь от ведомственной ангажированности. Если раньше мы вольно или невольно идентифицировали свою точку зрения с позицией министерства, партийных функционеров и т. д., то теперь главным стал диалог автора с противоречивой, пугающе незнакомой действительностью.

Но вот первая волна спала, и по логике вещей после этой «кавалерийской атаки» должен был бы наступить следующий этап — время конструктивной созидательной работы, поиска новой позитивной программы — и идеологической, и психологической, и эстетической. Конечно, не документалисты виноваты в том, что такой программы фактически не было у самого общества, она и ныне с трудом вырабатывается. Их вина в другом. Разрушив старую мифологическую систему, они стали возводить на ее месте новую, во многом канонизируя, к сожалению, только что найденное. Растерянность перед динамикой времени обернулась попыткой мумифицировать реальность, подгоняя ее под привычные структуры. Это общий для всего кинематографа процесс. Вот, кстати, как его оценивают критики. А. Трошин: «Состояние кино я определил бы одним словом: растерянность»... А. Нуйкин: «...паника перед сложностями реальной жизни...» И. Шилова: «...живя в новой ситуации, воспроизводим старые стереотипы...»

Действительно, мы реанимировали все старые стереотипы, лишь поменяв ак-

центы: там, где раньше было положено кричать «ура!», — кричим «долой!» Но меняя плюсы на минусы, мы не меняем сущности явления. Новые мифологические структуры ничуть не ближе к реальности, чем прежние.

На одном из семинаров документалистов я попытался описать модель «перестроечного» документального фильма. Она держится, по-моему, на трех китах. Первое. Жесткая ориентация на публицистичность, над искусством явно доминирует политический пафос, причем часто этот пафос, мимикрируя под авторскую позицию, становится, по сути, декларацией общепризнанных нынче банальностей. Второе. Поверхностный, часто невежественный анализ истории, нежелание и неумение «сопрягать», как учил Л. Толстой, прошлое и будущее. Одна полуправда заменяется другой, новой полуправдой. Наконец, третье — очень тревожная позиция! — это отказ от всяких норм морали, от элементарной этики в работе со своими героями ради «драматургии», «выразительности».

Беда состоит в том, что все это монополизируется и объявляется художественной, политической и исторической истиной, новой правдой. Если прежняя мифология документального кино монтировалась в постоянных вариациях одних и тех же мотивов: счастливые дети, рабочие у станков, стройные шеренги комбайнов на жатве и т. д., то теперь варьируется не менее устойчивый набор сюжетов. Это портреты «вождей», физкультурные и военные парады, взрываемые храмы, трепещущие свечи и церковная служба, солдаты-афганцы, инвалиды и пенсионеры, проститутки, заброшенные деревни, очереди за водкой и т. д.

Сознание советского человека в высшей степени мифологизировано. Создать новую мифологию взамен прежней куда легче, чем научиться думать. Да и режиссеры — мы воспитали за предыдущие десятилетия огромную армию конформистов! — найдя новую, соответствующую нынешней конъюнктуре модель, стали ее спокойно тиражировать из фильма в фильм.

Д. Попов. Может быть, вы чересчур драматизируете положение дел? Все-таки новая мифология ближе к реальности, чем прежняя?

В. Кузин. Здесь вопрос приоритетов. Даже шире — вопрос оценки места документального кино. Как раз об этом мы спорили с А. Нуйкиным на страницах «Коммуниста». Его позиция — огрубляя — сводится к следующему. Не так уж важен художественный уровень документалистики, важна ее политическая действенность, острота и актуальность проблематики, точность оценок. Необходимо продолжать эту «кавалерийскую атаку» на отжившие структуры экономики и власти... Мы вместе с режиссером ЛСДФ В. Семенюком отстаивали противоположную точку зрения. Чем отличается предлагаемая нам сегодня конъюнктура от той, что предлагалась раньше? Нет, конечно, отличается, но от этого она все равно не перестает быть конъюнктурой. А всякий настоящий художник — вчера ли, сегодня ли — вне политической конъюнктуры. Я понимаю, что спор о приоритете политики или искусства достаточно беспредметен. Я боюсь, как бы мы не загнали художника в новый тупик серых политических спекуляций. И в этом смысле меня тревожит позиция А. Нуйкина — тем более что она имеет достаточно сторонников. Меня, скажем, удивило решение жюри Первого ленинградского фестиваля неигрового кино, когда выбирая между «Улицей Поперечной» И. Селецкиса и «Встречным иском» А. Рудермана и А. Хащеватского, оно отдало предпочтение второму. Звучит «непатриотично» — как никак «Встречный иск» снят на нашей студии,— но мне кажется, что жюри оценивало не художественный уровень фильмов (ведь «Улица Поперечная» — шедевр!), а политическую актуальность.

Что же касается большей правдивости, реалистичности новой мифологии... Посмотрите, как жадно и как... неумно используется сегодня хроника. В оборот запущена мизерная часть фильмотеки, самый верхний, самый однозначный, самый политически ангажированный слой. В сущности мы так и не приблизились

к ее анализу, опыт Сокурова с его умением «вчитываться» сразу во все многообразные смысловые уровни хроники, обнажая ее внутреннюю конфликтность и диалектичность — это пример единичный. Однозначность и доходящая до самопародии идеологизированность толкования архивных кадров до боли знакома по старым добрым временам.

Кстати, если мы уж заговорили о фильмотеке. Когда документалисты иронизируют над лживостью, однобокостью официозной хроники прошлого, они словно и не задумываются над тем, что через 10—20 лет наши будущие коллеги могут предъявить и нам тот же счет. Нынешняя кинолетопись политически ангажирована, может быть, в не меньшей степени, чем раньше. Она отказывается от стереоскопии времени, она идеологизирована и однообразна, хотя эта идеологизированность и это однообразие совсем другого рода, вернее, с иным знаком. Добавьте к этому, что по всей стране сейчас организованно сворачивается производство киножурналов, что Госкино СССР и правление Союза кинематографистов СССР всячески поощряют выпуск так называемых «оперативных» фильмов за счет киножурналов. Только за три последних года создано свыше 400 таких скороспелых кинокартин. А тем временем мы бездарно упускаем динамику времени, отказываясь от фиксации больших и малых событий текущей жизни...

Д. Попов. Вы, кажется, подошли ко второму вопросу — к вопросу об отношениях студии с руководящими ею инстанциями, о той структурной реорганизации, которая идет в отрасли...

В. Кузин. Да, но начинать надо, конечно, не с политики этих инстанций в отношении журналов, которые мы так настойчиво пытаемся отстоять хотя бы у себя на ЛСДФ...

В основе новой модели, предложенной нам, лежит идея, что документальное кино способно само себя финансировать, существуя на полном хозрасчете (нам приказано переходить на его вторую модель) и даже принося прибыль. Но это в высшей степени наивная, утопическая идея! Нигде в мире документалистика себя не окупает, если, конечно, не связана с индустрией видео или ТВ, а мы вновь решили удивить мир. Известно, что в России всякая утопия претворяется в жизнь грубой силой — вот и хозрасчет навязывается нам в приказном порядке, правда, в духе времени прикрытом демократическими одеждами. Причем в равной степени и Госкино, и Союзом кинематографистов, ставшим идеологом тотального хозрасчета в кино, и Министерством культуры республики, которому мы теперь непосредственно подчиняемся. Я называю это новой коллективизацией. И наша студия стала последней в стране «добровольно» вступившей в хозрасчетный, самофинансируемый киноколхоз.

Д. Попов. Но за хозрасчет выступают не только эти инстанции, а и некоторые документалисты — недаром за тем же «круглым столом» «Коммуниста» идею самофинансирования так настойчиво защищал И. Гелейн?

В. Кузин. Да, это наш давний спор. И. Гелейн сейчас отделился от ЦСДФ, создав свою собственную студию. Как всякий образцово-показательный эксперимент, его начинание находится под заботливым патронажем Госкино и напоминает мне колхоз имени Н. С. Хрущева в селе Калиновка. Может быть, ему и удастся создать хозрасчет «на отдельно взятой студии», но в масштабах страны — это катастрофа, чреватая финансовым и организационным крахом большинства ныне действующих коллективов неигровых студий. Меня недавно избрали председателем общественного совета, объединившего директоров российских студий документальных фильмов: подавляющее большинство солидарно с моей точкой зрения. Мне кажется неверным высказывание возглавляющего сегодня Союз кинематографистов СССР А. Смирнова, который, отстаивая хозрасчет, заметил как-то, что в конкурентной борьбе победит сильнейший. Но в этой борьбе не будет победителей, потому что погибнет вся отрасль. Это мы уже проходили: сокращали массовое производство, оставляя

«сильнейших». Позже данный эксперимент назвали «малокартиньем» — и, казалось бы, усвоили простую истину: для того чтобы появлялись шедевры, нужна пирамида, в основании которой — отлаженное массовое производство.

Большинство иностранцев, приезжающих на ЛСДФ, отговаривают нас от хозрасчета, апеллируя к собственному опыту. Там уже прошли через отказ от дотаций — и очень об этом жалеют. Да, они в ужасе от нашей аппаратуры — ее место в музее, но они с завистью говорят о коллективе, о профессионализме всего персонала, об отлаженном функционирующем организме, который дает продукцию — и продукцию, скажем без ложной скромности, достаточно высокого класса.

Д. Попов. Критикуя сейчас хозрасчетную модель, вы, кажется, принимали участие в ее разработке?

В. Кузин. И да и нет. Я принимал участие в разработке совсем другой модели. Когда нас пригласили в «команду» союза, мы, документалисты, предложили свой вариант, рассчитанный на переходный период и учитывающий специфику наших неигровых студий. Однако в конце концов была утверждена «мосфильмовская» модель — базовая в теории, на словах, и единая для всех — на деле.

Впрочем, пока ЛСДФ сопротивляется. Сейчас мы едва ли не единственная студия страны, отказавшаяся от деления на объединения, а ведь это деление стало подобно мору. Я считаю бредом ситуацию на Ростовской, скажем, студии, где пять экранных единиц делят между собой четыре объединения. Может быть, такое членение было целесообразным в условиях ЦСДФ или «Центрнаучфильма», в условиях больших игровых студий — не хочу вмешиваться и давать рекомендации. Мы во всяком случае без этого обошлись. Почему мы за единый коллектив? У нас есть традиции и есть школа — ленинградское документальное кино имеет свое лицо. Если кто-то из наших мастеров способен создать собственную школу, то сделать это проще в рамках открытого для маневра большого коллектива. Мы к этому готовы. Ведь есть, скажем, опыт экспериментальной школы Сокурова, существовавшей именно при ЛСДФ. Вообще всякое экспериментальное кино куда легче вписать в полновесный план большой студии, нежели в нищенский бюджет крошечного объединения...

Д. Попов. Кстати, Орсон Уэллс предпочитал сотрудничество с большими голливудскими фирмами, имеющими возможность рискнуть одной «единицей», работе с независимыми продюсерами...

В. Кузин. Когда снимался «Храм» В. Дьяконова, ставший первым — и одним из лучших — фильмом о православной церкви, мы сознательно шли на перерасход средств. Фильм принес нам 30 тысяч убытка, но мы могли себе это позволить, планируя бюджет студии. Объединение, располагающее даже двумя-тремя единицами, вряд ли бы это выдержало.

Отказались мы и от другой идеи «мосфильмовской» модели. Мы сразу решили, что не следует делить студию на техническую базу, «фабрику» и творческий коллектив. Чрезвычайно важно, на мой взгляд, чтобы все чувствовали равную ответственность за результаты своего труда, одинаково творческого в любом подразделении. Между прочим этот план отделения базы от творцов не прижился нигде — даже на самом «Мосфильме». Наша точка зрения победила, но сначала мы были в явном меньшинстве.

Д. Попов. Однако вернемся к хозрасчету. Чем он реально становится для студии, как студия приспосабливается к его условиям?

В. Кузин. Весь вопрос в том, как мы можем увеличить свои доходы, не имея рынка сбыта. В принципе есть несколько путей. Можно увеличить количество выпускаемых фильмов. Путь этот сегодня нереален по одной очень простой и очень прозаической причине. Нет пленки, и непонятно, откуда ее взять. Поверьте, с пленкой не просто плохо, это настоящая катастрофа. Впрочем, о пленке — отдельно. Другой путь — повысить цены на билеты. Это тоже нереально. Я не верю, что зритель заплатит рубль или два за документальный фильм. Ну, мо-

жет быть, если это будет суперкассовая картина... Но как правило, как норма — это не выход. Можно повысить цены на заказные картины — но ведь и наши заказчики переходят на хозрасчет, хорошо бы, чтобы они и вовсе не отказались от кинопроизводства, куда уж там повышать цены. Можно сократить штат студии, урезать и так нищенские сметы на производство, сознательно снизить во имя коммерции художественный уровень фильмов. Лично я на все это пойти не могу: кто рискнет отделять «чистых» от «нечистых», создавать кич вместо искусства? Наконец, остается последний путь — его-то и выбрали многие студии. Речь идет о непрофильной, побочной или, как я это называю «левой» продукции в духе «теневой экономики». Вот на одной студии звукоцех закупил фирменные батарейки для часов и организовал мастерскую по обслуживанию населения. Другая студия занялась прокладкой кабельного телевидения. Еще одна начала строительство дачных домиков. Масса вариантов! Что это — хозрасчет? Конечно, хозрасчет. Но в масштабах страны — это бред, безумие! Непрофильная деятельность начнет вытеснять профильную, и как бы производство фильмов — самая нерентабельная область деятельности подобной студии — не превратилось бы в побочное дело.

Д. Попов. Вы категорически против хозрасчета?

В. Кузин. Что вы, отнюдь нет! Я категорически против той модели, на которую нас сейчас оптом переводят.

Д. Попов. У вас есть собственная позитивная программа?

В. Кузин. При чем здесь «собственная» программа?.. Существуют некоторые объективные данности экономики. Давайте же наконец с ними считаться! И вот одна из таких данностей состоит в том, что документальное кино не может быть полностью самоокупаемым и приносящим прибыль. И не должно быть! А что касается хозрасчета, то за тем же «круглым столом» журнала «Коммунист» О. Лацис прямо поставил вопрос. Решите для себя: должна ли ваша продукция приносить доход государству? Если должна — одна форма хозрасчета. Если нет — то мы, экономисты, рассчитаем для вас другую форму, при которой студия получает полную свободу хозяйственного маневра, возможность получать прибыль, распоряжаться ею по своему усмотрению, не отказываясь при этом от поддержки государства. Лично я за такой хозрасчет. О том, как конкретно он должен претворяться в условиях студии, у меня, конечно, есть кое-какие соображения.

Еще одна простая данность, которую нам было бы неплохо усвоить. Человеческая цивилизация создала в области экономики всего два универсальных механизма. Эти механизмы: фирма и ферма. Остальное — из области прекрасных утопий. Так вот то, что вы называете моей «программой», это студия, ставшая фирмой, но при этом государство не должно отказываться от своей роли благородного мецената, поощряющего не просто искусство — если речь идет о документальном кино,— но и создание кинолетописи страны, формирование общественного мнения, идеологию, в конце концов.

Что я имею в виду, когда говорю о фирме? Сперва давайте разберемся в ключевом для всей нашей экономики вопросе — в вопросе о собственности. Какая у нас собственность? Любой учебник отвечает, что есть две формы собственности: государственная и колхозно-кооперативная. Я убежден, что у нас на самом деле нет ни той, ни другой. У нас ведомственная собственность, на ее основе и создана система административно-ведомственного управления, а в результате страна оказалась разодранной на клочки ведомствами-монополистами. В самом деле, кому принадлежит, скажем, наша студия? Разумеется, не государству и тем более не обществу. Ее хозяин — ведомство: раньше это было Госкино, теперь республиканское Министерство культуры. Отсюда и кинематограф наш — ведомственный. Нынешняя модель предполагает создать «общественно-государственный» (по выражению союза) или «государствен-

но-общественный» (по выражению Госкино) кинематограф. Обе формулировки, на мой взгляд, бессмысленны, поскольку за новой одежкой скрывается все та же самая идея управления студией извне, где слово «государственный» означает Госкино, а слово «общественный» — Союз кинематографистов. Чтобы говорить о действительной перестройке отрасли, то первое и главное, с чего следует начать,— это преобразование собственности. Студия должна стать собственностью коллектива. Коллектив выберет правление. Правление должно управлять студией, возможно, путем «демократического диктата» или другой формы, но в любом случае — оно подотчетно своему коллективу. Вот это и будет первым шагом в создании фирмы. Я глубоко убежден, что студия как фирма не должна подчинятся *никому* — ни Госкино, ни Союзу кинематографистов, ни Минкультуры. Она подчиняется коллективу, а если фильм становится товаром — потребителю.

Д. Попов. А как конкретно выполняет в таком случае государство свои функции «благородного мецената»?

В. Кузин. Ну, формы могут быть самые разные... Сейчас государство финансирует кино через прокат. Прокат выделяет средства на производство: в пределах республики это что-то около семи миллионов рублей, по всему Союзу — около двадцати двух. Таковы расходы государства на документалистику. Можно спорить — достаточно ли этих средств, лично я считаю — нет, это нищенская сумма, но, предположим, речь идет о неких оптимально рассчитанных расходах. Я спрашивал прокатчиков: имеют ли они доход от нашей продукции? Нет, не имеют. Значит, деньги эти для них все равно потеряны. Так давайте договоримся: вы вкладываете в производство эту сумму, мы печатаем вам тираж, который становится вашей собственностью. Мы же получаем право напечатать и для себя несколько копий, чтобы распорядиться ими по своему усмотрению: организовать «фирменный» прокат, самостоятельно продать фильм на телевидение, выйти с ним на международный рынок и т. д. Нет, категорически отказывают, предлагают сперва выкупить копию, и лишь затем распоряжаться ею. Здесь опять ведомственная психология. Прокатчики не осознают, что в отношениях с нами, киностудией, являются представителями государства... Конечно, их можно понять — прокат лихорадит, у них полно своих проблем, и нас они в условиях хозрасчета любят еще меньше, чем раньше... Им кажется, что со своим «альтернативным», «фирменным» прокатом мы можем составить конкуренцию. В наших сегодняшних прожектах мы как-то забываем об огромной, раскинувшейся по всей стране сети кинотеатров. Не соперничество с этой гигантской империей, а сотрудничество — вот что сегодня необходимо. Необходимо сбалансировать интересы производителей и проката, гармонизировать их — тем более если речь идет о самом узком, самом болезненном участке — документальном кинематографе. И опять здесь нужна взвешенная государственная политика. Насколько я знаю, на Западе хозяин кинотеатра или вовсе не облагается налогом, или платит существенно меньше, если показывает хронику. Нечто подобное должно быть и у нас: экономический механизм, не принуждающий прокат брать нашу продукцию насильно, а делающий наше сотрудничество взаимовыгодным. В любом случае государство должно участвовать в создании документальных фильмов — так ли, через прокат, или как-то иначе, но безвозмездно финансировать работу фирм, занимающихся производством документального кино.

Д. Попов. В настоящее время, однако, ЛСДФ (впрочем, и все наше кино) находится в несбалансированном, неустойчивом состоянии переходного периода, когда уже потеснена прежняя монополия центральных ведомств, а истинной самостоятельности еще нет — ни в форме «новой модели» союза, ни в форме «второй модели хозрасчета», ни, тем более, в форме той независимости, о которой мечтаете вы, говоря о студии как фирме...

В. Кузин. Милостиво разрешив нам

самостоятельно утверждать сценарии и запускать фильм в производство, верстать творческие и производственные планы, отказавшись от жесткого давления во время сдачи готовой картины, Госкино полагает, что это и есть свобода. Это, знаете, фикция свободы! Количество бумаг не сократилось, а возросло. Мы по-прежнему связаны цепями инструкций, которых в СССР 30 тысяч нормативных и 185 тысяч ведомственных. Переходный период очень тяжкое для студии время. Посмотрите, что происходит, например, с пленкой. Сперва гос иемка на «Свеме» и «Тасме», обернувшаяся очень серьезным сокращением поставок под видом борьбы за качество. Лихорадка у химиков отозвалась сокращением фондов на пленку. Но и выделенные лимиты мы не получаем. Куда же они уходят? Да очень просто, сегодня их перекупают кинокооперативы, переплачивая наличными по договорной цене. Мы же переплачивать не имеем права, а тем более — наличными. Нам говорят, что кооперативы получают якобы бракованную пленку, но когда мы, отчаявшись, попросили и себе этой бракованной пленки, выяснилось, что, согласно ГОСТу, копирфабрики, естественно, не имеют права принимать фильмы, снятые на такой пленке. Нужно менять ГОСТы, но кто на это пойдет? На помощь союзного Госкино нам рассчитывать не приходится. После того как Госкино «отдало» нас Министерству культуры, главная его забота — обеспечить пленкой центральные студии, которыми оно реально руководит,— «Мосфильм» или студию имени Горького. Я от имени всех российских студий писал в Совет Министров СССР. Госплан, Госснаб и Госкино ответили зампреду СМ СССР тов. Бирюковой А. П. и нам, что нет основания для беспокойства: «Тасма» недодала 508 тыс. метров, в том числе РСФСР — 247,7 тыс. метров, но «Свема» сверх плана выпустила 416 тыс. метров плюс РСФСР дали 78 тыс. метров пленки ГДР и 2,5 тыс. метров «Кодака». По арифметике получается, что действительно все в порядке, но на деле только наша студия в прошлом году недополучила 44 тыс. метров, а в этом году из 126 тыс. метров фонда «Тасмы» мы не получили ни метра. Мы буквально задыхаемся без пленки, перед нами все время реально встает угроза остановки производства. Я, директор студии, регулярно составляю график распределения пленки между группами, сокращая принятые нормативы в два-три раза и снижая художественный уровень фильмов! Когда вдруг оказалось, что не хватает бумаги для издания периодики, вспомните, как на защиту газет и журналов поднялась буквально вся страна. У всех на глазах происходит удушение кинопублицистики — и вот наши стоны и крики звучат в абсолютной тишине...

Таков лишь один из «сюжетов» существования документалистики в «переходный период». Можно было бы припомнить и другие: например, монополию «Совэкспортфильма» на все международные контакты документальных студий, наши отношения с телевидением, отношения областных студий с обкомами и так далее...

Д. Попов. Итак, документалистика, с вашей точки зрения, стоит в преддверии кризиса — и внутреннего, связанного с формированием новой перестроечной конъюнктуры, и, так сказать, внешнего, вызванного силовым внедрением модели хозрасчетной кинопублицистики. Переходный период отозвался разбалансировкой всех организационно-производственных структур. Если поверить, что трудности переходного периода — временные, какой вам видится отдаленная перспектива документалистики?

В. Кузин. Что касается эстетики и идеологии, то хочется верить в восстановление приоритета искусства над сиюминутными ценностями дня, в ориентацию публицистики на серьезный анализ и диалектичность некоторых публикаций толстых журналов... Что же касается структурной реорганизации... Дело очень нешуточное: если мы не соединим абсолютную самостоятельность студии как фирмы с оптимально рассчитанной и гарантированной дотацией от государства, документальное кино, боюсь, не выживет.

Федор Хитрук

Свобода выбора

Каким я хочу видеть наш Союз кинематографистов, я понял, когда предприимчивые молодые режиссеры стали рассказывать, как они приспосабливаются к обстановке и находят лазейки для своей независимой деятельности. Лучшее, что может сегодня сделать союз,— дать им свободу маневра и гарантировать эту свободу в пределах законности, не переступая через уголовное право. А дальше — пусть они сами решают. Думаю, нужен не просто профсоюз кинематографистов, где есть материальная и бытовая защита, а именно союз как гарант независимого существования режиссеров в тех условиях, какие они сами выберут.

Я — реликтовое образование. Музейная особь. Я секретарь двух призывов Союза кинематографистов. Один из немногих, кто остался в сегодняшнем секретариате от прежнего. В прежнем составе было все чинно-благородно. Была дисциплина. Указано было ругать «Три дня Виктора Чернышева» — и ругали. Не было вообще проблемы личного отношения к событиям. Так было принято.

Наш сегодняшний союз превратился в якобинский клуб. По аналогии ему не хватает только гильотины. Все говорят, никто не слушает друг друга. Я не обвиняю в этом никого. Выговориться необходимо. Мы так долго молчали. Но перед моими глазами проходят все чистые и светлые помыслы нынешнего секретариата, совершенно оторванные от жизни. Мы с таким трудом отрабатывали модель (я тоже принимал в этом участие), предусматривали все детали, а жизнь течет себе по своим законам, и только то, что совпало с жизнью, то и сработало.

Все, что мы предусматривали по модели в творческом процессе, повисло в воздухе. Я свидетель очевидного несовпадения структуры модели с естественным процессом жизни. Мы не предусмотрели, скажем, кооперативного движения в нашем производстве и теперь не знаем, как его правильно организовать. В результате оказалось, что самым важным решением союза стало, на мой взгляд, постановление о значительной прибавке к пенсиям для членов союза, а не разработка модели.

Прогнозирование — это шаманство. Я все время вспоминаю, как в «Войне и мире» Толстой описывал бой с французами, в котором штабисты точно рассчитали, куда какая колонна должна шагать. Но жизнь перепутала эти дотошные планы. Одна колонна не выступила в семь утра из-за тумана, другая — потому, что денщик не почистил командиру вовремя сапоги и т. д. Но бой все же состоялся. И мудрость Кутузова оказалась в том, что он не мешал складываться ситуации естественным путем.

Мы все просчитали в модели с точностью лабораторных опытов — по вертикали и по горизонтали. И получился в результате громоздкий карточный домик. Что-то все-таки срабатывает, но не так, как нам хотелось бы. Вывески мы повесили, но чувствуем, что они могут свалиться.

Когда дают возможность и гарантии маневра, тогда люди достигают успеха. Пока что ситуация такова, что одни приходят в ужас от коммерциализации нашего кино по образцу американского, другие впадают от этого же в эйфорию.

А я не знаю. Да, коммерциализация — это в большой мере спекуляция на инстинктах публики. Но далекие последствия неизвестны. Даже самые умные социологи и самые бойкие прагматики не могут сейчас точно прогнозировать будущее кинематографа. Это процесс драматический. Все говорят о кризисе кино и Союза кинематографистов, и есть основания так полагать.

Я сам был инициатором проектов ассоциаций и, в частности, ассоциации мультипликационного кино. Было продумано все до малейших деталей, вплоть до коэффициента трудового участия. Оказалось, что все это ерунда и рассчитано не на живых людей. А реальными оказались практические шаги режиссеров. Александр Татарский организовал независимую студию мультипликационных фильмов — «Пилот». Олег Белоусов в Белоруссии вообще отделился и от Госкино, и от киностудии и ушел под крыло Министерства машиностроения. Роберт Саакянц у себя в Армении, находясь в рамках игровой студии, добился полного коммунизма — никто ему не объясняет, как нужно снимать.

Закон выживания кинематографистов сегодня почти равен дарвиновскому закону естественного отбора. Надо сказать, что мы, аниматоры, не абсорбируемся в большом кинематографе. Мы — другое кино. А может быть, и вовсе не кино. И нам нужно пробовать выжить по законам природы. Кто имеет замысел, пусть объединится с другим, найдем третьего — вот и будет ассоциация. Я десять лет потратил на проекты, а теперь сказал: ребята, надо делать по-другому. Объединяйтесь! А союз поможет вам найти друг друга.

В свое время для одного из моих многочисленных неосуществившихся замыслов я изучал природу молнии. Она имеет много ответвлений, но человеческий глаз их не фиксирует. Мы видим лишь одну веточку, которая находит оптимальный путь. Но есть ведь и другие. У нас же до сих пор бытует прежняя беда. Мы не знаем всех веточек молнии, а начертали одну, которая бьет под острым углом и прямо в землю.

Секретариат союза сейчас очень многие подозревают в стремлении удержать власть. Но такого стремления в нынешнем секретариате я никогда не наблюдал. Напротив, есть стремление освободиться от этой власти. Это совершенно искренне. Я думаю, что секретари даже торопятся сложить свои полномочия, и винить их в этом нельзя — здесь работа на износ, она не дает продыху творческому человеку.

Нам трудно, но придется привыкнуть к тому, что нужна совсем другая модель руководства союзом. Функция союза должна состоять в том, чтобы свести одного художника с другим и помочь им объединиться. Всякие другие намерения будут вызывать недоверие. В союзе есть что делить, и это многих беспокоит. Когда мы говорили об ассоциации мультипликационного кино, народ стал спрашивать: «Где будет его центр?» Я сказал: «Ну, хотите, в Сыктывкаре». На что эстонский режиссер ответил: «Не надо шутить, мы же знаем, что в Москве. А нас один раз уже присоединяли, в 1939 году». Так вот. В союзе есть что делить. Это правда. Загранкомандировки. Пицунда. С этим надо разбираться по справедливости. А с творчеством пускай все разбираются самостоятельно. Сейчас важно не кому что дали, а кто что возьмет. Надо менять не структуру, а цель. Нужны свобода выбора и независимые студии. И все будет по-новому.

Эмиль Лотяну (Кишинев)

Климат справедливости

Я всю жизнь был экстремистом и радикалом, жаждущим страстных и резких перемен, но годы перемалывают душу, приносят человеку разного рода потери — и ты сам не замечаешь, как в одно прекрасное или не совсем прекрасное утро просыпаешься консерватором. Это не возврат к прошлому, а сознание необходимости хранить, консервировать, сберегать все, что осталось и в человечестве, и в искусстве потенциально хорошего, способного помочь нам двигаться в каком-то разумном направлении. Отбрасывая этот опыт, мы ничего не решим. В то же время слишком осторожный путь вперед породил уныние и апатию. Четыре года принимали модель... Да в наших биографиях просто не хватит пятилеток на все остальное. Надо жить быстрее.

О федерализации я пока знаю только одно — это форма. Еще не знаю, что это даст Молдавии. Последние три-четыре года мы занимались, во-первых, поиском личностей, людей, способных делать искусство, во-вторых, поиском условий существования этих людей и, в-третьих, созданием климата здоровой конкуренции, при которой личности могут реализоваться.

Мир не придумал ничего разумнее, чем способ кинопроизводства, основанный на отношении зрителя к нему. Это жестоко, это неполноценно, но это единственный путь в отличие от кабинетно-элитарного, чтобы не сказать — «мессианского» искусства. У нас уже дошли до того, что чем меньше зрителей — тем лучше, но храм фильмов без зрителей на наших глазах рухнул. Мы повернули голову к мировому опыту и увидели, что Феллини возможен именно в условиях пристального внимания и уважения к зрителю. Загляните в любой еженедельник на Западе, и вы увидите руку, постоянно держащуюся на пульсе зрителя,— сводные таблицы о прокате. Это не эйфория бездельников, считающих чужие деньги,

Чаплин сказал: «Мои деньги — моя свобода». Нам очень не хватает истинного уважения к общественному мнению и истинной заботы о свободе творчества. Мы изобретаем трехколесный велосипед, и при этом насаждаем корпоративно-киноведческий уклон, а монополия однородного воззрения очень вредна.

Молдавия была бы готова к ответу перед своим зрителем, но у нас катастрофически недостает пока людей даже для заполнения плановых единиц, мы не подумали опять же вовремя о законе природы: рядом со зрелыми деревьями не оказалось подлеска. В народе живет осознание непрестижности искусства, потому что слишком долго царили псевдофольклорные жанры, импонировавшие верхам радостным подтверждением социального прогресса. У нас забыли, что фольклор всегда стимулировал движение руки с пером — руки Шекспира, Пушкина, Гоголя...

Для того чтобы не идти ко дну, мы внедряем модель хозрасчета с частичным субсидированием, пытаемся продумать положение по социально-творческому заказу. Зрители отчисляют в бюджет свои копейки и вправе заказывать. Экономика республики в состоянии финансировать три-пять картин, но любая студия имеет право добыть средства на стороне или взять кредит в банке, чтобы снимать еще столько или больше. Западные режиссеры не стесняются просить деньги, мы идем к тому же. Надо только создать климат справедливости. Средства для работы должны иметь и те, кого смотрят многие, и те, кто, сделав не совсем зрительскую картину, привез премию из Канна. Надо поднять до «звездного» состояния лучших актеров. Надо заботиться о том, чтобы девяносто процентов творческих усилий режиссеров не транжирились на гвозди. Надо достичь устойчивой высоты профессионализма при абсолютной технологической обеспеченности, ответственности, талантливости и демократизме жанров.

Записала Д. Смирнова

Ярополк Лапшин (Свердловск)

Если мы разбредемся?

О российском кинематографе, о котором обычно забывали, речь сейчас идет на новом уровне — организуется СК России. Думаю, однако, что раздроблять, в свою очередь, Российский союз кинематографистов на множество очень мелких и маломощных союзиков не надо. Я — за единый союз. На мой взгляд, это не должно обострять национальные отношения, потому что в России национальностей много, а национальных кинематографий мало, далеко не все сегодня могут их иметь. Единый союз действительно величина, особенно в политическом плане. А если мы разбредемся?.. Ну что такое, например, СК Дальнего Востока? Это тридцать человек, из которых, скажем, пять пенсионеры. Думаю, что нарушение общих связей скажется отрицательно.

Не скрою, я в общем против федеративности в СК СССР. Устав велит нам идти навстречу желаниям союзных республик, но я и тут опасаюсь дробления.

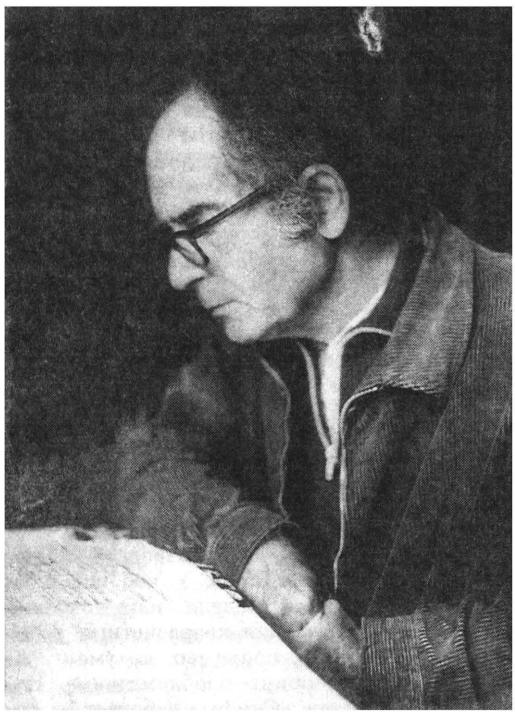
Теперь о самоокупаемости. Если «Мосфильм», скажем, ориентирован на производство только игровых картин, то наша Свердловская студия представляет собой небольшой комбинат по производству фильмов всех видов и жанров. У нас нет и не может быть единой модели, нам довольно сложно определиться в хозрасчетных условиях. Окупаемость, например, документального кино в принципе проблематична. Игровое объединение «Скифы» работает на основе кратковременного найма людей. Есть конкурентоспособные картины, интересно работает В. Хотиненко. Об окупаемости объединения национальных фильмов пока рано говорить. На самоокупаемость я смотрю с тревогой не только финансового толка, но и творческого, потому что жизнь такой студии, как наша, во многом будет зависеть от ориентации на массовую продукцию. Наша техника разваливается, профессионализм упал, а энтузиазм, на котором держался кинематограф, выдохся. Студии становятся проходными дворами для случайных людей. В такой тяжкой ситуации мы подходим неподготовленными к решению важнейших и сложнейших вопросов.

Записала Д. Смирнова

Свободная тема

Г. Померанц

Диаспора и Абрашка Терц



Мы смотрим на свет угасших звезд и слышим оттаявшие крики. Пережитые в Москве 1989 года события и чувства втягиваются в наши сегодняшние споры и оцениваются по сегодняшнему прейскуранту. Мальчики указывают пальцами на ошибки, которые 50 или 70 лет тому назад делали их деды, и не могут понять, как это люди верили в то, во что сегодня не верится,— и как изменили вере, к которой мы сегодня вернулись.

Мы читаем одну за другой книги, изданные там,— безо всякого знания истории зарубежной России. Споры Вольтера с Руссо, Герцена с Хомяковым — это мы проходили; и мы можем кое-как разобраться в отношении Честертона к Шоу или Бернаноса к Анатолю Франсу. Но русскую диаспору мы, как правило, не воспринимаем как исторически развивающееся целое, как систему со своими внутренними напряжениями, со своей полемической перекличкой, сливающейся постепенно в диалогическое единство.

Я перечитываю в «Юности» (1989, № 5) превосходную статью А. Д. Синявского «Диссидентство как личный опыт» и думаю: сколько читателей улавливает, в кого направлены полемические стрелы — и в ответ на что? Хочется взять на себя роль зануды и пояснить: Синявский, прощаясь с застойной Москвой, бросил в сердцах фразу: «Россия-мать, Россия-сука!» В ответ началось... как бы сказать мягче: кампания протеста. Возглавил ее Солженицын. Каждый абзац в статье Синявского — продуманный ответ Солженицыну. И на каждый изящный укол терцевской шпаги будет новый удар палицей в статье «Наши плюралисты»...

«Там» — целых три эмиграции. Первые две утряслись, объединились вокруг своей церкви, стали заправской диаспорой (об этом мы еще будем говорить). Третья эмиграция раскололась, выделила либеральное крыло (примерно в таком же меньшинстве, как Сахаров — на Съезде народных депутатов). Там, на свой лад, так же топают и свистят. Там, например, мой ответ на статью Солженицына «Наши плюралисты» поместили в «Христианском вестнике» только скрепя сердце и с постскриптумом Струве: «Не стыдно ли?» (то есть спорить с великим человеком стыдно, а я думаю, напротив, что глупо спорить с

дураками и именно спор с великим человеком может стать великим спором).

Там — целых три русских православных церкви. Н. Михалков недавно говорил, что православная церковь не менялась. Наша патриархия действительно неизменна в своем послушании. А там... Там два раскола. Первой, еще в 20-е годы, откололась от патриархии группа архиереев, твердо связавших себя с монархией. Эту церковь называют карловацкой (по собору в городе Карловац). Недавно она канонизировала Николая II и его семью. Второй раскол произошел после капитуляции местоблюстителя патриаршьего престола Сергия перед Сталиным. Центристская церковь ориентируется сейчас на Солженицына, и «Вестник РХД» в передовой статье возражал против канонизации Николая с любопытной мотивировкой: канонизация мешает художественному исследованию прошлого (кажется, это первый случай в истории православного богословия). Наконец, есть еще третья церковь, но сохранившая единение с Москвой. Ее экзарх, митрополит Антоний Блюм, в 1974 году отслужил молебен за здравие арестованного Солженицына и был за это снят с работы; но дальнейших репрессий не последовало, и владыка Антоний по-прежнему навещает Москву, внося свой дух свободы в понимание догм. Все три церкви анафемствовали друг друга и отказываются даже причастить умирающего другого толка. Печальная картина на фоне отказа папы и вселенского патриарха Афинагора от взаимной анафемы 1054 года...

Эмиграция неотделима от раскола и вражды группировок. И немудрено, что книги Синявского, тепло принятые западными европейцами, вызвали страшный скандал среди зарубежных русских. Фрагменты из «Прогулок с Пушкиным» напечатаны у нас — и опять вызвали недоумение. Потому что торопящиеся критики судят об отрывках, не вникая в целое, не желая его понять, откликаются на отдельные царапающие фразы — вне контекста судьбы Синявского, вне контекста созданной им трилогии («Голос из хора», «Прогулки с Пушкиным», «В тени Гоголя») и, наконец, вне контекста эпохи, которая как-то очень быстро отошла в прошлое и стала туманно легендарной. Мы как бесписьменное африканское племя, у которого прошлое, забываясь в своей неповторимости, стихийно подгоняется под сегодняшний день. Мы можем прочесть десятки хороших книг об Афинах времен Перикла, а откуда узнать о духовной жизни Москвы 1953—1968 годов?

Я убежден, что главное лицо в трилогии Синявского — он сам, его раскол на академического ученого и стилизованного налетчика Абрама Терца, для которого (как, впрочем, и для Мандельштама в «Четвертой прозе») истинно только то, что запрещено, что надо украсть, писать тайком, читать из-под полы (лучше б ты человека убил — говорили идеологическому диверсанту следователи). Но чтобы понять все это, надо прежде почувствовать три книги именно как трилогию, как три части одного целого, нераздельного, как «Ад», «Чистилище» и «Рай». А в этом я почти одинок. Мнения читателей об отдельных книгах резко расходятся, но целого трилогии не чувствует почти никто. И почему записки о лагере, эссе о Пушкине и исследование творчества Гоголя — одно? Даже одна книга — о Гоголе — очень многими (по крайней мере, в русской диаспоре) не воспринимается как целое. Воспринимается «черный Гоголь» (серебряный не замечен); воспринимаются проклятия основоположнику социалистического реализма (не замечены благословения). Ибо задет догмат. Ибо плюнули в икону. Остальное не имеет значения. Никто, кажется, не заметил, что Синявский-Терц строит образ Гоголя примерно так же, как Солженицын — образ Твардовского в одной из лучших его книг — «Бодался теленок с дубом». Только Синявский обдуманно ставит на парадокс, на прыжок через противоречие, на мгновенное расширение кругозора до 360 градусов, а у Солженицына все получилось нечаянно, вопреки его философии, художественно опровергая принцип однозначной истины, как он провозглашен в статье «Наши плюралисты»: «Может ли

плюрализм фигурировать отдельным принципом и притом среди высших? Странно, что простое множественное число возвысилось в такой сан. Плюрализм может быть лишь напоминанием о множестве форм,— да, охотно признаем,— однако цельного движения человечества? Во всех науках строгих, то есть опертых на математику, истина одна — и этот всеобщий естественный порядок никого не оскорбляет... А множественность истин в общественных науках есть показатель нашего несовершенства, а вовсе не нашего избыточного богатства, и зачем из этого несовершенства делать культ плюрализма?.. »[1]

Вопреки этой наивной попытке одним махом исправить карту философии и покончить с плюрализмом Солженицын строит «Теленка» плюралистически. Всегда увлеченный и захваченный какой-то одной страстью, он в разных настроениях изображал Твардовского то саркастически, то с любовью, то с жалостью. Одна характеристика исключала другую. Но художественно, по ту сторону логики, они соединились, не сливаясь, в одно целое, в котором были и острота, и глубина, и субъективность, и объективность. У писателя — слава Богу! — хватило хорошего вкуса, редактируя записи, не поддаться на искушение прямолинейного мыслителя, свести концы с концами. Острые углы, торчащие во все стороны, так и остались несглаженными, и это прекрасно. Если б учитель математики переписал все заново и спрятал противоречия чувств за безупречной объективностью, вышло бы наверняка хуже. Почему-то без односторонности, без субъективности, без этих искажений выходит и менее объективно, не получается высшая, сверхобъективная правда.

Внутренний спор, столкновение разноречивых характеристик, каждая из которых откровенно односторонняя, возносит иногда в какое-то высшее бесстрастие духа, как бы в центр циклона, где среди бури и грома царит полная тишина.

Так это в романе Достоевского и, может быть, потому, что Достоевский среди всех своих страстей знал глубокую тишину, умел затихнуть — в созерцании заходящего солнца, в молитве. Через несколько минут страсти брали свое, но высший миг где-то непостижимо длился, сохранялся в вере, что он вернется, в надежде, в любви к нему — и иногда действительно возвращался. На этом камне утвержден роман Достоевского, как церковь — на отступнике Петре. Страстная односторонность роздана персонажам, в последних трех романах — и рассказчику (одна из функций рассказчика — воплощенная захлестнутость полемикой); а высшее, глубинное я, открытое вечности, сохраняет бесстрастие духа и из этой точки покоя удерживает композиционное единство романа, создает ось, вокруг которой вращаются страсти...

Бывает, что гармоническое, целостное чувство истины есть в первой же фразе и остается до конца. Такое искусство плавает где-то над страстями. Но, увы,— большинству оно кажется абстрактным. Как живопись Владимира Вейсберга, упорно рисующего одно и то же: свет, из которого таинственно рождается цвет. Абстрактность — иллюзия нашего ума, захваченного частностями и способного только мыслить целое, отвлеченно сознавать его, а не чувствовать.

Начав искать примеры гармонической целостности, я сперва сбился и по ассоциативному ходу стал думать о благородной сдержанности: Г. П. Федотов, В. Соловьев... Благородная сдержанность довлеет в философии, в высоком искусстве бесстрастие духа и страсть «неслиянны и нераздельны». Как у Баха:

И ты ликуешь, как Исайя,
О рассудительнейший Бах!

В совершенном искусстве, как в совершенной любви: начинаешь с нежности, не теряешь нежности ни в каком взрыве страсти и возвращаешься к нежности (как море, ритм которого — один и тот же в тишине и в буре; только другой размах волн). Но где это совершенство сегодня, сейчас? В литературе Нового времени нет целостности более глубокой, чем роман Достоевского; а он весь по-

[1] «Вестник РХД», № 130, с. 134.

строен на pro и contra; он антиномичен, как мысль Абеляра (у которого Достоевский взял эти термины).

В наши дни, на переломе от Нового к какому-то невесть какому времени, все слишком напряженно, разорвано, кричит от боли. Сдержанно объективное искусство Томаса Манна кажется иногда стилизацией. Даже философия не может обойтись без крика и сто лет вторит подпольному человеку Достоевского. Сверхобъективность, страстно вырастающая из бесстрастия духа, почти немыслима. Я знаю, что она есть, я с ней встретился, я с ней живу рядом, но очень редко она мне самому дается. Я могу ее слушать, но во мне самом она редко говорит. Объективность дается нам только через субъективность, через страстную односторонность, через вскрик, с которого мы требуем справедливости, не требуем строгости суждений. И поэтому современное искусство и современная мысль почти всегда кого-то оскорбляют или раздражают. Оскорбил терцовский Пушкин, оскорбил его Гоголь...

Для некоторых читателей Гоголь неприкосновенен — как святой, которого церковь когда-нибудь канонизирует; или как гений. Ибо он жил в духовных борениях, нам недоступных. Гоголь действительно гениален. И борения его действительно связаны с глубинами, выходящими за поле зрения читателя. Так что если судить, то из этих глубин, как пытается это сделать Даниил Андреев.[2]

Даниил Андреев совершенно отвлекается от вопроса, как наследие Гоголя было использовано, какую роль ему навязывали потомки. Отсюда сочувственное спокойствие его анализа. А Терц страстен и нетерпим, потому что Гоголь воспринимается им через призму гоголевской роли в советской идеологии. Надо было бы четче обособить эти два предмета,— собственно Гоголя и его советскую тень. Но тень эта — впервые описанная Синявским-Терцем — реальна и достойна исследования. История навязала Гоголю одновременно две противоположные роли: Гоголь становится иконой в иконостасе диаспоры. Гоголь становится кариатидой сталинского идеологического фасада. Терц постоянно видит перед собой эту кариатиду, не может от нее отвлечься, а судят его эмигранты, для которых Гоголь прямо и просто свят. Человек плюнул на кариатиду — а судят его за оскорбление иконы.

Глухой глухого звал к суду судьи глухого...

Для богомольного человека — и особенно для богомольного эмигранта (потому что эмигранты особенно богомольны) чудовищно уже то, что Синявский-Терц вообще склонен к кощунству.

Это и личная его черта (как отсутствие иммунитета к болезни), и эпидемическая (как болезнь). Над переломными, кризисными эпохами Нового времени (барокко, романтика, декаданс) носятся, наподобие вирусов, влечение к кощунству и страх перед кощунством. Влечение к кощунству постепенно крепнет, страх слабеет. Ересь стала похвальным словом; догма, ортодоксия — ругательствами. Напрасно доказывают, что средневековые еретики себя еретиками не считали, что они, напротив, считали еретиками своих противников. Это так, но это было давно и неправда. То есть не оставило живого следа. Тогда было так, а теперь иначе. И Синявский-Терц, связанный с культурой Запада, как связана была вся петербургская Россия,— сын своего больного времени. Демон превратности, искушавший Бодлера и Ницше, приходил к нему.

Но кроме того, Синявский-Терц еще сын своей страны. Не идеальной России, а той самой, в которой он рос. В которой Бунина сразу после его (довольно злого антисоветчика) смерти стали печатать. Оставив плесневеть в Париже книги кроткого Ремизова, потому что Ремизов – причудник, модернист, а державе нужна была классика. Потому что государственному разуму номенклатуры сродни классика и глубоко противен модернизм, где все как-то разваливается на куски и кикиморы корчат вам рожи.

[2] Об этом будет рассказано в № 4—5 «ИК» нынешнего года.— Ред.

Дело не в том, что Бунин гений и власть уступила величию культуры. Если кого можно поставить сразу после Достоевского и Толстого, то это Набокова. Но Набокова Советская власть не торопилась признавать. На что номенклатуре «Приглашение на казнь»? Ей нужно твердое чувство прочности жизни — а не возможность любоваться бабочками, когда мир рушится, или пронзительное ремизовское чувство жалости.

Синявский вырос в Москве, где памятник Свободе убран и заменен памятником князю Долгорукому (на коне, специфический орган которого был, по слухам, отпилен по указанию целомудренной министерши культуры). В Москве, превратившей Пушкина, Гоголя, Толстого, Чехова в кариатиды, поддерживающие правительственный балкон. И концепция социалистического реализма, за которую (вместе с прочими своими грехами) Синявский отсидел пять с лишним лет, основана на этой реальности. На том, что Пушкин и Гоголь стали членами Политбюро.

Когда-то Троцкий пошутил, что Белинский, если бы жил в наши дни, стал бы членом Политбюро. В 1939 году я услышал от Леонида Ефимовича Пинского, не объяснившего мне, правда, сразу, кого он перефразировал: «Пушкин стал, наконец, членом Политбюро...» Потом он прибавил: «А товарищ Гоголь — кандидатом в члены Политбюро»...

В дискуссии о классике, которую затеял Палиевский и продолжил самиздатный журнал «Поиски», уже отмечалось, что юбилей Пушкина (в 1937 году!) затмил любые юбилеи Маркса. Это не было уступкой народной любви. Это не было простой декорацией, за которой в застенках выламывали руки, отбивали почки... Нет, политический маневр был задуман и выполнен надолго и всерьез. С юбилея Пушкина власть переносит центр своих идеологических споров на русскую классику. Подведена черта заклятой дружбе с левым искусством (Ленин и Сталин его никогда не любили). Вслед за Пушкиным символом Советской власти становится Гоголь. Грустный Гоголь скульптора Андреева заменен бодрым Гоголем Томского, устремившим взор к коммунизму.

Практика социалистического реализма имеет очень мало общего с Гоголем:

Нам нужны
Подобрее Щедрины
И такие Гоголи,
Чтобы нас не трогали...

Но памятник Гоголю нам нужен. Точкой отсчета остается Гоголь. Если слово «реализм» сохраняет обаяние, то благодаря гоголевской школе, вышедшей, как сказал когда-то Достоевский, из «Шинели». Я не знаю, в какой мере Маркс отвечает за сталинизм, но если отвечает, то и с Гоголя можно спросить за соцреализм. Соцреализм использует Гоголя и Пушкина, как политическая идеология — Маркса и Энгельса.

Вот ситуация, которую остро чувствовал Синявский, сидя в лагере и сочиняя письма жене, из которых смонтирована книга «Прогулки с Пушкиным», или обдумывая книгу о Гоголе. Ему доставляло удовольствие плевать в юридически незащищенную часть официального фасада. Потому что клевета на неформального члена Политбюро т. Пушкина грозила только моральным осуждением.

Начал это не он. Началось еще в сталинские (и первые послесталинские) годы. Из щелей, в которых отсиживалась интеллигенция, выползла пародийная песнь, со швейковским верноподданным идиотизмом советизировавшая Шекспира и Толстого. Почему именно их? Наверное, потому, что Шекспир «титан эпохи Возрождения», а Толстой — «зеркало русской революции». Поплевывали так, чтобы несколько брызг попало с одной классики на другую. Нарочно путали имена, даты,— например, смешивали Софью Андреевну с Александрой Львовной и клеймили за антисоветские выступления:

Позор, позор тебе, нахалка!
Позор тебе от всех людей!
А Лев Толстой горит как факел
Коммунистических идей.

Так начался советский карнавал, предсказанный Бахтиным. Пародийная песня впервые вывела на подмостки героев Галича, впервые взглянула на классику

глазами вора (точка зрения, которую Терц развил, оказавшись в гротескной жизненной ситуации). Во второй половине 50-х годов, когда гайки оказались ослаблены, пародийная песня разлилась широкой рекой, сливаясь и смешиваясь с лагерной. Трагедии Шекспира травестировались одна за другой. При мне в Библиотеке иностранной литературы — в 1956 или 1957 году — была травестирована «Ромео и Джульетта». Я не знаю остальных авторов пародий[3], поэтому сообщаю об единственном лично мне известном случае. Одним из авторов была И. Левидова, в сталинское время передавшая в шарашку словарь Даля. Выйдя на волю, Солженицын послал ей горячее благодарственное письмо. Ручаюсь за то, что Шекспира она любила (и знала в подлиннике от корки до корки), так же, как Синявский Пушкина. И, конечно, не над Шекспиром издевалась. Как и Синявский — не над Пушкиным.

Служилая интеллигенция, освобождаясь от гипноза страха, наглела. На капустниках хрущевского времени так и пелось:

Мы с Пал Палычем вдвоем
Обнаглели — и поем...

Серьезность выворачивалась наизнанку, оборачивалась (по Бахтину) материально-телесным низом.

Из Потьмы, в подцензурных письмах, про фигуры на балконе так прямо нельзя было. Пришлось вернуться назад, к первому действию карнавала — к фигурам под балконом. Почему только Толстой? Почему не столкнуть живого, дерзкого Пушкина с советской кариатидой? Почему не связать двух Пушкиных (был еще вор Пушкин) гротескно-нелепыми связями? «Жуковский — старший преподаватель...» Старший преподаватель — должность советского пушкиниста, наводящего на Александра Сергеевича хрестоматийный глянец...[4]

А в это время в эмиграции шел противоположный процесс. Там складывалась русская диаспора. Но диаспора невозможна без своего особого священного писания. И тот же Пушкин, тот же Гоголь становились эмигрантскими иконами, монтировались в эмигрантский иконостас.

Я уже писал, что евреи растворились бы среди народов, если бы не превратили себя в народ-церковь. Потом на этот же путь стихийно встали другие самобытные народы древнего Ближнего Востока: армяне и копты, сирийцы и ассирийцы, финикияне. И вот теперь настала очередь русской культуры. Диаспора диаспоре рознь. Наиболее плодотворной была первая, создавшая Библию. Последующие диаспоры играли более скромную роль в развитии мирового духа. Какую роль сыграет русская диаспора — трудно сказать. С чисто религиозной точки зрения, она не претендует на новшества. Сплотившись вокруг той или иной русской православной церкви, найдя в церкви кусок почвы, которую можно было унести на своих подошвах, эмигранты попытались пересадить на ту же почву, в тот же церковный дворик все святыни своей культуры. Нечто аналогичное испытали и внутренние эмигранты. Об этом впервые написал Шульгин. В советской Москве, в советском Киеве только в храмах ничего не изменилось. Те же облачения. Те же возгласы. И эта незыблемость обряда и предания становится стержнем нынешнего православного возрождения. Но в эмиграции внешней (в Париже, в Нью-Йорке) есть еще внешняя сила, толкающая к национализации православия. С чисто догматической точки зрения, никакого русского православия нет. Есть вселенское (кафолическое) греческое православие, общая религия греков, грузин, румын, болгар,

[3] По сообщению А. И. Гулыги, родоначальником жанра был Сергей Кристи, друг Виктора Некрасова. Кристи принадлежит «Ходит Гамлет с пистолетом», «Отелло, мавр венецианский» и первая песня о Толстом, настолько обросшая вариантами, что отделить первоначальный текст вряд ли возможно.

[4] Сравните песенные анахронизмы:
Писатель русский знаменитый,
Лев Николаевич Толстой,
Под Севастополем убитый,
Лежит давно в земле сырой...

сербов, украинцев, белорусов и русских. Даже язык, церковно-славянский текст Библии и литургии — общее достояние южных и восточных славян. Для национального самосохранения русской диаспоре надо было создать свой особый дворик в Царствии Небесном, дополнить общую Библию своей русской Песнью Песней, русским Иовом, русской Книгой Царств... И вот Пушкин стал русской Песнью Песней, Достоевский — русским Иовом, история Карамзина — русской Книгой Царств...

Вот реальность, с которой Синявский столкнулся в своих книгах о Пушкине и Гоголе. Реальность, с которой я столкнулся в «Снах земли»[5]. Каждая культура допускает только известную степень свободы. Диаспора обязана хранить канон без всяких перемен.

Диаспора — народ-церковь. Любая диаспора несет в себе два противоположных заряда: вселенского духа — и отшатывания от этого духа. Церковь-народ, как всякая церковь, больна гордыней вероисповедания, верой в безусловное превосходство своего писания над чужими писаниями. Но конфессиональная ограниченность диаспоры возведена в степень чувством национального самосохранения, а национальная обособленность возведена в степень верой в свой особый завет с Богом. И поэтому евреи, создав христианство, отшатнулись от него; и поэтому несториане и иудеи, сыграв решающую роль в подготовке Мухаммеда к зову в ущелье Хира, отшатнулись от ислама. Народы диаспоры — записные посредники и переводчики, они много раз помогали оплодотворить цветы земли дальней пыльцой, но сами укрывались, как могли, от этой пыльцы и долгими веками приносили скудные плоды.

Я говорил, что почва диаспоры в небе, и я от этого не отказываюсь. Но само небо разгорожено наподобие земли, и каждый народ-церковь держится за свою лестницу в свой рай, за свою букву писания, за свой обряд. В живучести диаспоры есть что-то от нетленных мощей или живой мумии. Ускользание от смерти куплено ценой полноты жизни. И мне грустно наблюдать за процессом мумификации русской культуры. Достоевский свят, Толстой анафема, Солженицын свят, Синявский анафема. Так при мумификации вырезается из чрева все нечистое и выбрасывается, а оставшееся бальзамируется. Мумия может после этого храниться 5000 лет...

История диаспоры показывает то, что всякое другое поведение кончается самоликвидацией. Но в Москве есть выбор. Есть возможность жить в мире открытых вопросов. И когда москвич отказывается от неведомой и опасной дороги и сворачивает на утоптанную эмигрантами тропу, мне это кажется нравственно ущербным (отказ от свободы), интеллектуально ущербным (отказ от широты кругозора) и неплодотворным для культуры. Хотя, может быть, для политики здесь открываются золотые россыпи... Ибо масса ищет спасения в катехизисе, а не в книге Иова.

Мне всегда мешали шоры, в которых положено было смотреть на светлое будущее: ни вправо, ни влево, угол зрения меньше 30 градусов. И вот сейчас опять — ни вправо, ни влево. Только вместо уклона — ересь. Вместо временного расширения кругозора — новое сужение.

Впрочем, может быть, шоры и не снимались? Может быть, расширение оказалось мнимым? Или таким болезненным, что привычка к узкости легко победила? Чем расширять кругозор, открываться бездне, насколько проще — в тех же шорах, с тем же углом зрения меньше 30 градусов, ставшим второй натурой,— повернуться от самодержавия, православия и народности к коммунизму и от коммунизма к самодержавию, православию и народности? Не поэтому ли популярен Н. Ф. Федоров, сыгравший роль моста от православия к марксизму и ныне служащий мостом от марксизма к православию?

...Неужели нет выхода из этого порочного круга?

[5] Книга, изданная в Париже в 1985 году. Отдельные фразы из нее обличаются в статье И. Р. Шафаревича («Наш современник», 1989, № 6). Пользуюсь случаем поблагодарить за негативную рекламу моих сочинений, неизвестных советскому читателю.

Николай Бердяев

Судьба России

О власти пространства над русской душой

I

Много есть загадочного в русской истории, в судьбе русского народа и русского государства. Отношение между русским народом, которого славянофилы прославляли народом безгосударственным, и огромным русским государством до сих пор остается загадкой философии русской истории. Но не раз уже указывали на то, что в судьбе России огромное значение имели факторы географические, ее положение на земле, ее необъятные пространства. Географическое положение России было таково, что русский народ принужден был к образованию огромного государства. На русских равнинах должен был образоваться великий Восток-Запад, объединенное и организованное государственное целое. Огромные пространства легко давались русскому народу, но не легко давалась ему организация этих пространств в величайшее в мире государство, поддержание и охранение порядка в нем. На это ушла большая часть сил русского народа. Размеры русского государства ставили русскому народу почти непосильные задачи, держали русский народ в непомерном напряжении. И в огромном деле создания и охранения своего государства русский народ истощал свои силы. Требования государства слишком мало оставляли свободного избытка сил. Вся внешняя деятельность русского человека шла на службу государству. И это наложило безрадостную печать на жизнь русского человека. Русские почти не умеют радоваться. Нет у русских людей творческой игры сил. Русская душа подавлена необъятными русскими полями и необъятными русскими снегами, она утопает и растворяется в этой необъятности. Оформление своей души и оформление своего творчества затруднено было для русского человека. Гений формы — не русский гений, он с трудом совмещается с властью пространств над душой. И русские совсем почти не знают радости формы.

Государственное овладение необъятными русскими пространствами сопровождалось страшной централизацией, подчинением всей жизни государственному интересу и подавлением свободных личных и общественных сил. Всегда было слабо у русских сознание личных прав и неразвита была самодеятельность классов и групп. Не легко было поддерживать величайшее в мире государство, да еще народу, не обладающему формальным организационным гением. Долгое время приходилось защищать Россию от наступавших со всех сторон врагов. Волны с Востока и Запада грозили затопить Россию. Россия пережила татарщину, пережила смутную эпоху и окончательно окрепла, выросла в государственного колосса. Но необъятные пространства России тяжелым гнетом легли на душу русского народа. В психологию его вошли и безграничность русского государства, и безграничность русских полей. Русская душа ушиблена ширью, она не видит границ, и эта без-

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 1.

гранность не освобождает, а порабощает ее. И вот духовная энергия русского человека вошла внутрь, в созерцание, в душевность, она не могла обратиться к истории, всегда связанной с оформлением, с путем, в котором обозначены границы. Формы русского государства делали русского человека бесформенным. Смирение русского человека стало его самосохранением. Отказ от исторического и культурного творчества требовался русским государством, его сторожами и хранителями. Необъятные пространства, которые со всех сторон окружают и теснят русского человека,— не внешний, материальный, а внутренний, духовный фактор его жизни. Эти необъятные русские пространства находятся и внутри русской души и имеют над ней огромную власть. Русский человек, человек земли, чувствует себя беспомощным овладеть этими пространствами и организовать их. Он слишком привык возлагать эту организацию на центральную власть, как бы трансцендентную для него. И в собственной душе чувствует он необъятность, с которой трудно ему справиться. Широк русский человек, широк как русская земля, как русские поля. Славянский хаос бушует в нем. Огромность русских пространств не способствовала выработке в русском человеке самодисциплины и самодеятельности— он расплывался в пространствах. И это было не внешней, а внутренней судьбой русского народа, ибо все внешнее есть лишь символ внутреннего. С внешней, позитивно-научной точки зрения огромные русские пространства представляются географическим фактором русской истории. Но с более глубокой, внутренней точки зрения сами эти пространства можно рассматривать, как внутренний, духовный факт в русской судьбе. Это — география русской души.

II

В русском человеке нет узости европейского человека, концентрирующего свою энергию на небольшом пространстве души, нет этой расчетливости, экономии пространства и времени, интенсивности культуры. Власть шири над русской душой порождает целый ряд русских качеств и русских недостатков. Русская лень, беспечность, недостаток инициативы, слабо развитое чувство ответственности с этим связаны. Ширь русской земли и ширь русской души давили русскую энергию, открывая возможность движения в сторону экстенсивности. Эта ширь не требовала интенсивной энергии и интенсивной культуры. От русской души необъятные русские пространства требовали смирения и жертвы, но они же охраняли русского человека и давали ему чувство безопасности. Со всех сторон чувствовал себя русский человек окруженным огромными пространствами, и не страшно ему было в этих недрах России. Огромная русская земля, широкая и глубокая, всегда вывозит русского человека, спасает его. Всегда слишком возлагается он на русскую землю, на матушку Россию. Почти смешивает и отождествляет он свою мать-землю с Богородицей и полагается на ее заступничество. Над русским человеком властвует русская земля, а не он властвует над ней. Западноевропейский человек чувствует себя сдавленным малыми размерами пространства земли и столь же малыми пространствами души. Он привык возлагаться на свою интенсивную энергию и активность. И в душе его тесно, а не пространно, все должно быть рассчитано и правильно распределено. Организованная прикрепленность всего к своему месту создает мещанство западноевропейского человека, столь всегда поражающее и отталкивающее человека русского. Эти мещанские плоды европейской культуры вызывали негодование Герцена, отвращение К. Леонтьева, и для всякой характерно русской души не сладостны эти плоды.

Восьмем немца. Он чувствует себя со всех сторон сдавленным, как в мышеловке. Шири нет ни вокруг него, ни в нем самом. Он ищет спасения в своей собственной организованной энергии, в напряженной активности. Все должно быть у немца на месте, все распределено. Без самодисциплины и ответственности немец не может существовать. Всюду он

видит границы и всюду ставит границы. Немец не может существовать в безграничности, ему чужда и противна славянская безбрежность. Он только с большим напряжением энергии хотел бы расширить свои границы. Немец должен презирать русского человека за то, что тот не умеет жить, устраивать жизнь, организовать жизнь, не знает ничему меры и места, не умеет достигать возможного. Русскому же противен германский пафос мещанского устроения жизни. Германец чувствует, что его не спасет Германия, он сам должен спасти Германию. Русский же думает, что не он спасет Россию, а Россия его спасет. Русский никогда не чувствует себя организатором. Он привык быть организуемым. И даже в эту страшную войну, когда русское государство в опасности, не легко русского человека довести до сознания этой опасности, пробудить в нем чувство ответственности за судьбу родины, вызвать напряжение энергии. Русский человек утешает себя тем, что за ним еще стоят необъятные пространства и спасут его, ему не очень страшно, и он не очень склонен слишком напрягать свои силы. И с трудом доходит русский человек до сознания необходимости мобилизовать всю свою энергию. Вопрос об интенсивной культуре, предполагающей напряженную активность, еще не делался для него вопросом жизни и судьбы. Он тонул в своих недрах и в своих пространствах. И нужно сказать, что всякой самодеятельности и активности русского человека ставились непреодолимые препятствия. Огромная, превратившаяся в самодовлеющую силу, русская государственность боялась самодеятельности и активности русского человека, она слагала с русского человека бремя ответственности за судьбу России и возлагала на него службу, требовала от него смирения. Через исторический склад русской государственности сами русские пространства ограничивали всякую ответственную самодеятельность и творческую активность русского человека. И это порабощение сил русского человека и всего русского народа оправдывалось охранением и упорядочиванием русских пространств.

III

Требования, которые составит России мировая война, должны привести к радикальному изменению сознания русского человека и направления его воли. Он должен, наконец, освободиться от власти пространств и сам овладеть пространствами, ни мало не изменяя этим русскому своеобразию, связанному с русской ширью. Это означает радикально иное отношение к государству и культуре, чем то, которое было доныне у русских людей. Государство должно стать внутренней силой русского народа, его собственной положительной мощью, его орудием, а не внешним над ним началом, не господином его. Культура же должна стать более интенсивной, активно овладевающей недрами и пространствами и разрабатывающей их русской энергией. Без такого внутреннего сдвига русский народ не может иметь будущего, не может перейти в новый фазис своего исторического бытия, поистине исторического бытия, и само русское государство подвергается опасности разложения. Если русское государство доныне хотело существовать пассивностью своего народа, то отныне оно может существовать лишь активностью народа. Пространства не должны запугивать русский народ, они должны будить энергию, не немецкую, а русскую энергию. Безумны те, которые связывают русскую самобытность и своеобразие с технической и экономической отсталостью, с элементарностью социальных и политических форм и хотят сохранить русское обличье через сохранение пассивности русского духа. Самобытность не может быть связана со слабостью, неразвитостью, с недостатками. Самобытный тип русской души уже выработан и навеки утвержден. Русская культура и русская общественность могут твориться лишь из глубины русской души, из ее самобытной творческой энергии. Но русская самобытность должна, наконец, проявиться не отрицательно, а положительно, в мощи, в творчестве, в свободе. Национальная самобытность не должна быть пугливой, мнительно себя охраняющей, скованной. В зрелый период исто-

рического существования народа самобытность должна быть свободно выраженной, смелой, творящей, обращенной вперед, а не назад. Некоторые славянофильствующие и в наши горестные дни думают, что если мы, русские, станем активными в отношении к государству и культуре, овладевающими и упорядочивающими, если начнем из глубины своего духа создавать новую, свободную общественность и необходимые нам материальные орудия, если вступим на путь технического развития, то во всем будем подобными немцам и потеряем нашу самобытность. Но это есть неверие в духовную мощь русского народа. Самобытность, которая может быть сохранена лишь прикреплением ее к отсталым и элементарным материальным формам, ничего не стоит, и на ней ничего нельзя основать. Охранители всегда мало верят в то, что охраняют. Истинная же вера есть лишь у творящих, у свободных. Русская самобытная духовная энергия может создать лишь самобытную жизнь. И пора перестать запугивать русского человека огромностью государства, необъятностью пространства и держать его в рабстве. Именно тогда, когда русский человек содержался в рабстве, он был во власти неметчины, наложившей печать на весь склад русской государственности. Освобождение русской народной энергии и направление ее к активному овладению и оформлению русских пространств будет и освобождением русского народа от немецкого рабства, будет утверждением его творческой самобытности. Нельзя полагать русскую самобытность в том, что русские должны быть рабами чужой активности, хотя бы и немецкой, в отличие от немцев, которые сами активны! Да сохранит нас Бог от такой самобытности — мы от нее погибнем! Исторический период власти пространств над душой русского народа кончается. Русский народ вступает в новый исторический период, когда он должен стать господином своих земель и творцом своей судьбы.

Централизм и народная жизнь

I

Бóльшая часть наших политических и культурных идеологий страдает централизмом. Всегда чувствуется какая-то несоизмеримость между этими идеологиями и необъятной русской жизнью. Недра народной жизни огромной России все еще остаются неразгаданными, таинственными. Сам народ все еще как будто бы безмолствует, и волю его с трудом разгадывают люди центров. Такие направления наши, как славянофильство и народничество, относились с особенным уважением и вниманием к народной жизни и по-разному стремились опереться на самые недра земли русской. Но и в славянофильстве, и в народничестве всегда была значительная доля утопизма централистических идеологий, и эти обращенные к народной жизни идейные течения не покрывали всей необъятности и огромности русской народной жизни. Народничество, столь характерное для русской мысли и проявляющееся в разнообразных формах, предполагает уже отщепенство и чувство оторванности от народной жизни. Оно было исканием истинного народа и истинной народной жизни со стороны интеллигенции, утерявшей связь с народом и неспособной себя сознать народом. Это — стремление к слиянию с народом и идеализация народа со стороны и издали. Народничество — чисто интеллигентское направление. В самой глубине народной жизни, у лучших людей из народа никакого народничества нет, там есть жажда развития и восхождения, стремление к свету, а не к народности. Это совершенно так же, как на Западе нет западничества. Одной из коренных ошибок народничества было отождествление народа с простонародьем, с крестьянством, с трудящимися

классами. Наш культурный и интеллигентный слой не имел силы сознать себя народом и с завистью и вожделением смотрел на народность простого народа. Но это — болезненное самочувствие. Люди культурных и интеллигентных центров слишком часто думают, что центр тяжести духовной и общественной народной жизни — в простонародье, где-то далеко в глубине России. Но центр народной жизни везде, он в глубине каждого русского человека и каждой пяди русской земли, его нет в каком-то особом месте. Народная жизнь есть национальная, общерусская жизнь, жизнь всей русской земли и всех русских людей, взятых не в поверхностном, а глубинном пласте. И каждый русский человек должен был бы чувствовать себя и сознавать себя народом и в глубине своей ощутить народную стихию и народную жизнь. Высококультурный человек, проживающий в центрах, должен и может чувствовать себя не менее народным человеком, чем мужик где-то в глубине России. И всего более народен — гений. Высококультурный слой может быть так же народен, как и глубинный подземный слой народной жизни. Народ — прежде всего я сам, моя глубина, связывающая меня с глубиной великой и необъятной России. И лишь посколько я выброшен на поверхность, я могу чувствовать себя оторванным от недр народной жизни. Истинной народной жизни нужно искать не в пространствах и внешних расстояниях, а в измерениях глубины. И в глубине я — культурный человек — такой же народ, как и русский мужик, и мне легко общаться с этим мужиком духовно. Народ не есть социальная категория, и социальные противоположения лишь мешают осознанию народности. Тоскующая мечта об истинной народной жизни где-то вне меня и вдали от меня — болезненна и бессильна. Истинный центр всегда ведь может быть обретен лишь внутри человека, а не вне его. И вся народная русская земля есть лишь глубинный слой каждого русского человека, а не вне его и вдали лежащая обетованная земля. Истинный центр не в столице и не в провинции, не в верхнем и не в нижнем слое, а в глубине всякой личности. Народная жизнь не может быть монополией какого-нибудь слоя или класса. Духовную и культурную децентрализацию России, которая совершенно неизбежна для нашего национального здоровья, нельзя понимать как чисто внешнее пространственное движение от столичных центров к глухим провинциям. Это прежде всего внутреннее движение, повышение сознания и рост соборной национальной энергии в каждом русском человеке по всей земле русской.

II

Россия совмещает в себе несколько исторических и культурных возрастов, от раннего средневековья до XX века, от самых первоначальных стадий, предшествующих культурному состоянию, до самых вершин мировой культуры. Россия — страна великих контрастов по преимуществу,— нигде нет таких противоположностей высоты и низости, ослепительного света и первобытной тьмы. Вот почему так трудно организовать Россию, упорядочив в ней хаотические стихии. Все страны совмещают много возрастов. Но необъятная величина России и особенности ее истории породили невиданные контрасты и противоположности. У нас почти нет того среднего и крепкого общественного слоя, который повсюду организует народную жизнь. Незрелость глухой провинции и гнилость государственного центра — вот полюсы русской жизни. И русская общественная жизнь слишком оттеснена к этим полюсам. А жизнь передовых кругов Петрограда и Москвы и жизнь глухих уголков далекой русской провинции принадлежит к разным историческим эпохам. Исторический строй русской государственности централизовал государственно-общественную жизнь, отравил бюрократизмом и задавил провинциальную общественную и культурную жизнь. В России произошла централизация культуры, опасная для будущего такой огромной страны. Вся наша культурная жизнь стягивается к Петрограду, к Москве, отчасти лишь к Киеву. Русская культурная энер-

гия не хочет распространяться по необъятным пространствам России, боится потонуть во тьме глухих провинций, старается охранить себя в центрах. Есть какой-то испуг перед темными и поглощающими недрами России. Явление это — болезненное и угрожающее. Россия — не Франция. И во Франции исключительное сосредоточение культуры в Париже порождает непомерную разницу возраста Парижа и французской провинции и делает непрочными и поверхностными политические перевороты. В России же такая централизация совсем уж болезненна и удерживает Россию на низших стадиях развития. В России существенно необходима духовно-культурная децентрализация и духовно-культурный подъем самих недр русской народной жизни. И это совсем не народничество. Одинаково должны быть преодолены и ложный столичный централизм, духовный бюрократизм, и ложное народничество, духовный провинциализм. Одинаково неверна и столичная ориентировка жизни, и ориентировка провинциальная. Это две стороны одного и того же разрыва в народной жизни. Должна начаться общенациональная ориентировка жизни, идущая изнутри всякого русского человека, всякой личности, сознавшей свою связь с нацией. Недра русской жизни не где-либо, а везде, везде можно открыть глубину народного духа. На поверхности национальной жизни всегда будут существовать духовные центры, но не должно это носить характера духовной бюрократизации жизни.

Разные возрасты России прежде всего ставят задачи духовного, морального и общественного воспитания и самовоспитания нации. Эти задачи предполагают большую гибкость и не допускают насилия над народной жизнью. Если бюрократически-абсолютистская централизация и централизация революционно-якобинская вообще опасны для здорового народного развития, то еще более опасны они в такой колоссальной и таинственной стране, как Россия. Централизм реакционный и централизм революционный могут быть в одинаковом несоответствии с тем, что совершается в глубине России, в недрах народной жизни. И да не будет так, чтобы старое бюрократическое насилие над народной жизнью сменилось новым якобинским насилием! Пусть жизнь народная развивается изнутри, в соответствии с реальным бытием нации! Петроградский бюрократизм заражал и наше либеральное, и революционное движение. Бюрократизм есть метафизика жизни, и она глубоко проникает в жизнь. Но провинциализм есть другая метафизика жизни. Крайний централистический бюрократизм и крайний провинциализм — соотносительны и взаимно обусловливают друг друга. Россия погибает от централистического бюрократизма, с одной стороны, и темного провинциализма, с другой. Децентрализация русской культуры означает не торжество провинциализма, а преодоление и провинциализма и бюрократического централизма, духовный подъем всей нации и каждой личности. В России повсеместно должна начаться разработка ее недр как духовных, так и материальных. А это предполагает уменьшение различия между центрами и провинцией, между верхним и нижним слоем русской жизни, предполагает уважение к тем жизненным процессам, которые происходят в неведомой глубине и дали народной жизни. Нельзя предписать свободу из центра,— должна быть воля к свободе в народной жизни, уходящей корнями своими в недра земли. Эта воля к свободе и к свету есть и в самых земляных и темных еще слоях народа. Нужно только уметь подойти к темной еще народной душе с вникающей любовью и без насилия. Ныне должна проснуться не интеллигенция, не верхний культурный слой, не какой-нибудь демагогически развиваемый класс, а огромная, неведомая, народная, провинциальная, «обывательская» Россия, не сказавшая еще своего слова. Потрясения войны способствуют этому пробуждению. И свет сознания, который должен идти навстречу этой пробуждающейся России, не должен быть внешним, централистическим и насилующим светом, а светом внутренним для всякого русского человека и для всей русской нации.

1918 *Публикация И. П. Хабарова*

Необязательные заметки

На том же месте...

Публикацией письма Н. Сиривли мы продолжаем дискуссию о шестидесятничестве, начатую в «ИК» № 1 за 1989 год. См. также статьи А. Тимофеевского («ИК», 1989, № 5), Ст. Рассадина и Т. Москвиной («ИК», 1990, № 1).

Уважаемая Татьяна!

С интересом прочла Ваше «Наивное письмецо», опубликованное в № 1 «Искусства кино». Письмо Ваше, надо сказать, оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, в разговоре об исторических грехах поколения шестидесятников Вы стремитесь занять позицию, исполненную объективности и благоразумия. Вы говорите о том, что поколение неоднородно, что судить его рано, ибо только теперь наступило их время; Вы замечательно пишете о тех социальных и духовных обстоятельствах, которыми были обусловлены их наивность, склонность к романтическим иллюзиям по поводу системы, утопизм. Вы признаете их достижения в деле реставрации великой культуры, ушедшей, как Атлантида, в пучины революционных преобразований, Вы терпимы к их заблуждениям, и в то же время... В то же время кажется, будто что-то мешает Вам отдать им должное с чувством искренности и чистосердечия. Поток не совсем понятной в данном контексте иронии разрушает Ваши благие намерения, и в результате возникает портрет поколения едва ли не более «сатирический», чем у А. Тимофеевского. Так, например, в Вашем письме нет, в сущности, ни одного реального, объективно близкого Вам представителя шестидесятников, за исключением безымянного Вашего друга, которому принадлежит шутка о том, как «Нуйкин с Лосото марксизм не поделили». Дорогое для Вас дело возрождения прошлой культуры осуществляется не конкретными учеными или научными школами, но некими аллегорическими персонажами вроде «трудовых пчел и вольных орлов Реставрации». Советская пушкинистика 60—70-х годов — не самая слабая область нашей филологии — предстает как «небольшой народец из числа любителей свободных проявлений интеллекта и мирной жизни под сению муз», пережидающий в обширном «бомбоубежище» годы политического лихолетья... Зато противники названы прямо и снабжены убийственными характеристиками, здесь и Нуйкин с Лосото, и Сарнов с Кожиновым и др.— «шуты, кривляющиеся на арене офф-цирка»...

Причина такого несоответствия между смыслом и интонациями Вашего письма вполне выясняется к концу, где совершенно определенно и однозначно выражено полное неприятие идеалов, ценностей, душевного опыта шестидесятников. «Мы чужие, мы никогда не поймем друг друга», «такая уж у нас история...» — утверждаете Вы.— «Я не верю в наше взаимопонимание»...

Итак, «ум с сердцем не в ладу». Вновь мифологический образ «чужого» — поколения, класса, нации, не важно — путает карты, лишает нас способности трезвого и ответственного анализа жизненных явлений. Когда же устанем мы ходить строем и бороться с глобальностями, твердить о политическом, историческом, нравственном банкротстве целых поколений, как это делаете Вы относительно хотя бы поколения «детей Октября»? У меня, например, рука не поднимется судить людей, переживших гражданскую войну, коллективизацию,

голод, репрессии 30-х годов, Отечественную войну, судить поколение, пережившее «Апокалипсис в одной отдельно взятой стране», тут один Бог судья...

Должна признаться, что вмешаться в Вашу с Тимофеевским полемику и поставить себя в странное положение человека, отвечающего на письмо, адресованное другому, вынудило меня отнюдь не стремление принять участие в обсуждении исторических грехов и достижений поколения наших пап и мам. Дело в том, что тяжба, которую Вы ведете, в равной степени раскрывает и обнажает лицо собственного Вашего и моего поколения; и здесь я с тревогой замечаю черты наследственных недугов, склонность к тем же ошибкам, к тем же стереотипам мысли, чувствования и поведения, которые, подчас небезосновательно, раздражают Вас в старших. Происходит это невольно, помимо Вашего желания, поэтому я рискну полемизировать с Вами, опираясь не столько на текст, сколько на подтекст и непроизвольные интонации Вашего письма. Вполне вероятно, что такой метод полемики покажется Вам некорректным, я заранее приношу извинения, он обусловлен особенностями стоящей передо мной задачи.

Итак, защищая перед лицом А. Тимофеевского поколение шестидесятников, Вы разделяете его на «публику» и «вождей». «Вожди» занимались тем, что несли идеи и ценности, выгодные режиму, получая за это свою пайку «пром- и продтоварами», да и сегодня под видом группы «несколько зарапортовавшихся московских публицистов» все еще носятся с никому не нужными идолами официозной идеологии вроде «ленинского облика социализма», в то время как публика, проявившая «способность к развитию», откалывается от них и движется в сторону более радикального и истинного мировоззрения.

Стоит ли доказывать, что все это совсем не так, что поколение выдвинуло «вождей», деятельность которых была абсолютно несовместима с официальной идеологией и культурой, что наряду с официальными источниками информации его сознание питала мощная стихия «самиздата», что даже те, кто говорил от имени поколения, пользуясь легальными каналами, хотя и вынуждены были платить за это определенную, подчас непомерно большую цену, все-таки существовали не в трогательном единстве, но в постоянном конфликте с твердыней государственного официоза.

Да и публика рукоплескала «вождям» не потому, что они несли неведомую ей, темной, истину (или, как Вы считаете,— ложь), но потому, что они выражали идеи и настроения, которых жаждало общественное сознание. Рукоплескания были тем более продолжительными, восторг — тем более эйфорическим, чем менее опасным было его проявление; всем нравилось щекочущее чувство свободы и счастье правдивого слова, но лишь постольку, поскольку это не угрожало житейской стабильности. Поколение довольно рано излечилось от юношеских утопий, и обделено оно было не одной лишь ясностью понимания происходящего, обделено оно было в массе своей гражданским мужеством. Да и понятно это: они дети XX съезда, но они же — дети 37-го года.

В общем, склонность к компромиссам — черта в равной степени характерная и для «вождей», и для «публики». В то же время нужно признать, что идеал аскетизма, самопожертвования во имя идеи не был злонамеренной и циничной выдумкой, оправдывающей нищету интеллигенции, он был реальной, спасительной нравственной силой. Без него, без этой готовности нищетой и лишениями оплатить «жизнь не по лжи» вряд ли сохранилась бы душа поколения шестидесятников, вряд ли сформировалось бы следующее «поколение дворников и сторожей», вряд ли дожила до наших дней новорожденная свобода.

Образ безгласного, одураченного поколения в принципе неверен. Шестидесятники выразили себя — было кому говорить от их имени. В целях полемики Вы невольно искажаете и упрощаете реальные процессы культурной и духовной жизни. Но искажение это имеет и некий общий философский

аспект. Отделяя столь резко «вождей» и «кумиров» от публики, тех, кто говорил, от тех, кто молчал и внимал, Вы оказываете последним плохую услугу. Поколение превращается в толпу «несколько ограниченных людей», в бессловесное стадо, не способное выдвинуть из своей среды людей, адекватно выражающих его мировоззрение и жизненный опыт, не способное осознать себя, и значит — мертвое для культуры.

В процессе формирования того, что заслуживает наименования культуры, как бы странно напоминать об этом, движение импульсов происходит не только сверху вниз, но и в противоположном направлении; токи духовной жизни общества, каждого отдельного человека, собственно, и есть тот материал, который отражается и осознается в зеркале культуры, в словах, звуках, образах... Процесс творчества — абсолютно свободного созидания реальности, в которой воплощены заветные устремления самого творца и великого множества умерших, живущих и еще будущих жить людей, сама возможность такого воплощения — великая тайна, свидетельствующая о единстве человечества, о существовании некой общей устремленности его духовных усилий.

Мы можем понять то или иное поколение, только дав себе труд услышать его свободно сказанное слово, в котором отпечатана жизнь и судьба. Никакой опыт не напрасен. Запечатленный свободным творческим видением мыслителей и художников, он — неотъемлемое достояние человечества.

И в этом смысле культурный процесс не прекращается никогда. Даже в самые мрачные годы расцвета отечественного тоталитаризма в стране жили и творили гениальные писатели (Платонов), художники (Филонов), поэты (Ахматова, Цветаева, Пастернак, Мандельштам), композиторы (Шостакович, Прокофьев), называю первые имена, значимость которых очевидна. Да, конечно же, их творчество обусловлено приобщенностью, включенностью в мировую культуру, но они не реставраторы, они выразили пореволюционный опыт.

Для Вас же культура, как мне кажется, нечто раз и навсегда сформировавшееся, некое Прошлое, благополучно пронесенное через годы революционного безумия. И этот взгляд подводит Вас, заставляя предпочитать эпигонство соцреализма, писавшего с оглядкой на классические образцы, плагиат, процветавший в легкой музыке,— искусству художников 20-х годов, отмеченному подлинным духом творчества; предпочитать мертвое живому. Так можно дойти до забвения элементарных законов эстетики.

Причастность к единой духовной культуре человечества была сильно ослаблена в результате государственных манипуляций, физического уничтожения лучших и тотального оболванивания всех остальных с помощью угнетающего механизма официального мифотворчества, распространяемой в лошадиных дозах «противокультуры». Для того чтобы осуществилась наша история последних десятилетий, этот отмеченный миллионами жертв марш-бросок по тупиковому, противоестественному пути развития, с человеком нужно было что-то сделать: сбить с толку, запугать, растлить, уничтожить... Но все эти манипуляции производились не с серой, абстрактной массой, а с живыми людьми, каждый из которых не зря, не напрасно пришел в этот мир. Каждая загубленная и растоптанная душа — это трагедия, все наша история — трагедия, ужасающе реальная; не кошмарный сон, не помрачение рассудка, а факт, реальность, как Волга — реальность нашей географии, как татарское иго и Смутное время — реальность нашей истории. Ее нельзя перешагнуть и начать все заново, ее можно лишь медленно и мучительно изживать, преодолевать в первую очередь в себе самих.

То поколение, о котором у нас с Вами идет речь,— поколение, пришедшее в мир, когда советское общество в массе своей уже утратило духовные навыки подлинной культуры, ему и выпал на долю процесс обратного во-человечения, «раз-сумасшествия», как Вы замечательно пишете. И вот этот-то опыт

«раз-сумасшествия», Вам абсолютно чуждый и неинтересный, в той мере, в какой это был подлинно душевный, а не головной только опыт,— важнейшая заслуга. Мне кажется нелепостью отрицать сегодня интеллектуальный вклад поколения шестидесятников в процесс демонтажа сталинской государственной идеологии. В сущности, сегодняшнее перестроечное сознание во многом сформировано ими, о чем свидетельствует хотя бы общественный резонанс статей «зарапортовавшихся московских публицистов». Другое дело, что именно душевный опыт отставал от интеллектуального, что за исключением немногих подвижников духовной и политической свободы, узников совести это было поколение людей, на уровне не слов, но личной судьбы смирившихся с диктатом удушающего свободу государства. Такое их существование с «подстриженной душой» во многом обусловило необыкновенно обострившийся сегодня конфликт отцов и детей, выросших в атмосфере плохо скрываемой фальши и не привыкших верить во что бы то ни было. Пишу это не для того, чтобы кого-нибудь осуждать. Мне хочется лишь обратить Ваше внимание на вновь повторяющееся у Вас смещение приоритетов, вновь проявляющееся стремление ставить «духовность и нравственность» ниже верных политических идей, на свойственную и Вам чрезмерную политизацию сознания, обращенность его вовне, на борьбу с идейным противником, которой отмечена нынешняя деятельность шестидесятников.

Поиск взаимопонимания, приятие подлинно выстраданного духовного опыта этого поколения, трезвое, непредвзятое отношение к пройденному им пути, осознание нашей с ним связанности, искреннее уважение к тому, что достойно уважения, и отказ от узости взгляда, которая навязывается ситуацией идейного и всякого иного противостояния, быть может, единственный сегодня путь возрождения нормальной культурной преемственности, избавления от болезни маргинального сознания, когда каждое новое поколение приходит в мир как бы после всемирного потопа и живет соответственно с ощущением «после нас хоть потоп». Нравственный опыт передается только из рук в руки, и это опыт жизни и деяний, а не опыт начитанности и рассуждений. Ощущение себя в живой цепи поколений, к сожалению, основательно нами забытое,— все-таки единственное, что воспитывает в человеке историческую ответственность, единственное, что может избавить нас от повторения той ситуации абсолютной взаимной глухоты между отцами и детьми, которую сегодня наблюдаем мы повсеместно.

И эту мужественную готовность вступить в права наследства, даже если дела родителей основательно расстроены, готовность понять и признать прошлое, обычное, реальное прошлое с маленькой буквы, не может, увы, компенсировать любовь и к идеальному Прошлому, реставрация которого для Вас — единственное позитивное содержание культурно-исторического процесса последних семи десятилетий. Ваша концепция Реставрации очень эффектна: наряду с разрушением культуры, утверждаете Вы, шел процесс ее поддержания и сохранения явочным порядком, существовало противодействие уничтожающему прессу революционной идеологии, сделавшее возможным сегодняшнее возвращение к лозунгам об Учредительном собрании и возрождение партии кадетов. Но Революция, Реставрация — политические идеи, подразумевающие конфликт, противостояние, борьбу, в которой Прошлое, по-Вашему, должно победить Настоящее. Поверьте, я не призываю Вас к признанию официальных достижений советского строя. Да, наша новейшая история исполнена ужаса, крови, лжи и насилия, которых прежде, в XIX веке, было в ней несравнимо меньше (это не значит, правда, что вовсе не было). Но, что, собственно, мы должны реставрировать? Вечные ценности? Десять заповедей или Заповеди блаженства? Но ведь они вневременны и в полной мере никогда в прошлом не были осуществлены, если не считать жизни отдельных людей, признанных святыми,

или жизни самого Иисуса Христа. Они скорее принадлежат будущему.

Если же речь идет о возрождении конкретных государственных институтов, политических или философских идей, художественных свершений или примет бытового уклада, то, признавая их безусловную важность в качестве исторически явленных доступных нам феноменально осуществившихся уроков подлинной культуры и гармонической устроенности бытия,— важность которых трудно преувеличить в нынешней ситуации торжествующего варварства, все-таки мне хочется обратить внимание на другое. Заимствование исторических культурных ценностей — это прививка прошлого к настоящему. И процесс этот плодотворен не столько при наличии любви к Прошлому, сколько при наличии любви к Настоящему, к тому времени и пространству, которые даны для жизни именно нам и в которых именно мы вольны что-то сделать. Вернуть историческое прошлое, поставить его на место настоящего невозможно, это утопия и, как всякая утопия, она может быть опасной.

Любовь к Прошлому при отсутствии любви к Настоящему, при отсутствии здорового чувства реальности и элементарного приятия мира, при отсутствии духовной укорененности в Настоящем и трезвого взгляда на жизнь, способна принимать угрожающие формы. Самозабвенное почитание культурных твердынь, высящихся среди хаоса небытия, кажущихся абсолютными из мрака и тьмы настоящего, легко превращается в культурную пляску с жертвоприношениями. Наиболее одиозным примером такого рода культовой практики является общество «Память», где предмет почитания совсем не оказывает какого-либо облагораживающего воздействия на почитающих и борьба за сохранение культуры ведется самыми варварскими методами.

Некритическое перенесение в неясное, неосмысленное, темное настоящее идей, лозунгов, теорий и призывов из светлого Прошлого приобретает сегодня характер эпидемии; и вот уже М. Лобанов, например, учит нас, что такое «соборность», и в устах его «соборность» превращается в нечто вроде духовной казармы.

Да, мы много знаем о культуре, мы очень начитаны в классике, но слишком мало вошла эта культура в нашу плоть и кровь, слишком в малой степени определяет она нашу сегодняшнюю повседневную жизнь, слишком легко мы вновь и вновь спотыкаемся на том же месте, повторяя старые грехи и ошибки отцов. У нас все тот же разброд между рациональным пониманием жизни и эмоциональным ее восприятием, свидетельствующий о нестойкости ума и отсутствии заветных личностных убеждений; мы слишком легко подчиняемся стереотипу партийного противостояния, тотального неприятия и пренебрежительного отрицания целых пластов сегодняшнего бытия; наши идеалы, если они у нас есть,— подчас не менее утопичны, чем идеалы наших отцов; мы вновь страдаем нигилистическим отношением к прошлому — не дальнему, прекрасному, романтическому Прошлому, но к реальному прошлому, которым обусловлено наше настоящее; в азарте полемики мы порой не замечаем завышенных самооценок и утрачиваем способность критически относиться к себе самим... И есть еще многое, от чего нам придется избавиться для того, чтобы хоть в малой степени продолжить процесс «раз-сумасшествия», процесс вочеловечения, очень и очень далекий от завершения.

И в заключение прошу Вас не принять столь пристрастный критический анализ Вашего письма за выражение неприязни к Вам лично. Должна признать, что многие упреки я с равным, а быть может, с большим основанием, могу направить в свой адрес. Но мне хотелось предостеречь Вас и себя, и многих других от ошибок, обусловленных нашим общим воспитанием и эмоциональным опытом, приобретенным в процессе жизнедеятельности в условиях социалистического государства.

С уважением *Н. Сиривля*

Дневник

Наталья Иванова

От вольнолюбия до террора: короткий путь туда и долгая дорога обратно

> Но даль и простор иногда превращают в искусство то, что никогда не было искусством, потому я и думаю, что время обладает этой странной силой: даром художественности. Дневники, письма, деловые записки, судебные протоколы и военные реляции с ходом лет приобретают неожиданные свойства...
>
> *Ю. Трифонов. «Отблеск костра»*

«Преступником, толкующим о счастье человечества», назвал Филиппа Кузьмича Миронова, «гражданина казака», осенью 1919 года в своей обвинительной речи член ревтрибунала Ивар Смилга, который в 38-м сам будет расстрелян по ложному обвинению.

Трагическая судьба Миронова стала предметом документального фильма, созданного в уже испытанном содружестве Л. Рошалем и А. Иванкиным. Этому исследованию судьбы человека гражданской войны предшествовала их совместная работа над фильмом «Соло трубы» — рассказом об удивительно одаренном мальчике Леве Федотове, соученике и соседе по «дому на набережной» Юрия Трифонова. Через судьбу Левы, погибшего на фронте в 42-м, авторы вышли на историко-художественный анализ 30-х годов, прикоснувшись к судьбам людей, создавших эпоху тоталитаризма, крепивших эту систему и раздавленных ею. Почему — «прикоснулись»? На мой взгляд, авторы «Соло трубы», попав под безусловное обаяние личности своего героя, не смогли до конца освободиться, выйти из-под его влияния, взглянуть на него объективно, как это сделал, в частности, Трифонов. В «Исчезновении» писатель видит в нем еще и маленького диктатора, маленького Сталина. Этого авторам фильма достичь не удалось, и поэтому я с известным беспокойством отнеслась к их идее сделать фильм о такой противоречивой, сложной, трагической фигуре, как Филипп Миронов. С удовлетворением скажу: беспокойство не оправдалось, фильм получился.

Самого Трифонова, чьим кредо было «дочерпывать до конца», размышления о 30-х годах, о корнях и истоках сталинщины привели к исследованию гражданской войны и революции (а затем и еще дальше, в глубь «большого» времени — до 70-х годов прошлого века, до действий террористов «Народной воли»). Жизнь и судьба Миронова овладели сознанием писателя — с середины 60-х тот становится одним из героев документального повествования «Отблеск костра», а затем — прототипом Мигулина, главного героя романа «Старик».

В статье, объясняющей, почему он не подписал письмо о создании памятника жертвам сталинских репрессий («Наш современник», 1988, № 12), В. Солоухин выдвинул тезис о том, что-де современные наши публицисты и беллетристы с превеликою охотой рассуждают об ужасах «большого террора» 1937 года, но умалчивают о другом терроре — 1918—1920 годов, а также о преступлениях «расказачивания» и «раскрестьянивания». Этот же популярный тезис принят

«Площадь Революции»
Автор сценария Л. Рошаль. Режиссер А. Иванкин. Оператор В. Никонов. ЦСДФ, 1989.

на вооружение и используется, переходя из статьи в статью, «бригадой» В. Кожинова, М. Лобанова, С. Куняева. На самом же деле все обстоит иначе. Но произведения Трифонова ими намеренно игнорируются, а сам Трифонов время от времени подвергается уничижительным наскокам — как один из «детей Арбата», как человек из «дома на набережной». Намек более чем ясен: те, кто пострадал в 37-м, сами виноваты и получили стал «фильм в фильме» — «Процесс Миронова» Дзиги Вертова (1919), инкрустированный в сердцевину современной ленты. Но она носит все-таки название не «Суд над Мироновым» или что-то в этом роде, а — «Площадь Революции». Как подчеркивают авторы звучащими с экрана словами Трифонова, это фильм «о времени, когда начинались мы». Об этом же — слова В. Ключевского, ставшие эпиграфом: «Прошедшее нужно

«Площадь Революции»

сполна то, чему сознательно содействовали во время гражданской войны. Говорится об этом со злорадством.

Создатели фильма «Площадь Революции» в своей приверженности исторической правде шли вслед за первооткрывателем — Юрием Трифоновым,— недаром в фильм включены скорбные кадры выноса тела и похорон Юрия Валентиновича. Но Трифонов в работе над «Отблеском костра» и «Стариком», ступая буквально по грани запрета, был вынужден во многих поворотах темы пользоваться эзоповым языком. Кинематографисты говорят открыто и прямо.

В фильме впервые цитируются ранее недоступные документы и архивные киноматериалы. Центральным событием знать не потому, что оно прошло, а потому, что, уходя, не умело убрать своих последствий». И в финале глаз камеры останавливается на лицах мужчин и женщин, наших современников, которые, стоя на исторической брусчатке, мучительно во что-то всматриваются, со страданием пытаясь что-то осмыслить, что-то понять. Что? Да все, над чем бьемся мы сегодня, призвав на помощь уничтоженных мыслителей, затравленных художников, непечатавшихся писателей — что делать? И — есть ли вообще выход? (Пожалуй, главный, но еще непроизнесенный сегодня вопрос.) Станция метро «Площадь Революции». Бесстрастный магнитофонный голос: «Осторожно, двери закрываются». Лица в переполненном

вагоне метро: напряженно-измученные, застывшие в тяжком коротком сне. Спящие... Кто нас разбудит, и каким будет это пробуждение? А поезд все мчит и мчит, и нет конца подземелью туннеля... О том, как мы в нем оказались, без всякого злорадства и с неотчужденной, невысокомерной вдумчивостью размышляют авторы. *Об истоках* (новым смыслом засветилось это слово после известной новомирской статьи В. Селюнина).

Потрясенный разгулом «красного террора», бессудными расстрелами, ставкой на геноцид, физическое истребление казачества, последовавшими после известного циркулярного письма ЦК в марте 1919 года, совестливый, поистине народный представитель, бывший царский подполковник, а ныне красный комкор Миронов не мог не задуматься о своей роли в драматически складывающихся обстоятельствах. Как понималось на практике «циркулярное письмо»? Донбюро 8 апреля 1919 года постановило: «Насущная задача — полное, быстрое и решительное уничтожение казачества... разрушение его хозяйственных устоев... распыление... рядового казачества и формальная его ликвидация». В фильме звучат слова из доклада в Казачий отдел ВЦИК Георгия Донского (от 27 июня 1919 года), обвиненного в недостаточном рвении («слишком слабо проводите диктатуру пролетариата и даете потачку контрреволюционерам, а поэтому приказываю действовать поэнергичнее»): «С горя, признаться, выпил, пошел в тюрьму, взял список арестованных и 64 человека расстрелял». Так оно было.

Все эти зазвучавшие, вызволенные из зоны умолчания письма, директивы и воспоминания «накладываются» авторами на съемки современного казачества. Вот девочка исподлобья смотрит в объектив. Вот гуляет свадьба в станице и по казачьему обычаю жениха и невесту осыпают полновесным зерном. Вот пожилые казачки поют за столом. А голос диктора доносит до нас сведения из «испепеляющего, бешеного времени» (слова эти рефреном проходят через фильм): «В день расстреливалось по 60—80 человек. Принцип был: «Чем больше вырежем, тем скорее утвердится Советская власть на Дону... Здоровые несли (на расстрел.—*Н. И.*) больных... Ревкомовцы врывались в хаты, требовали хлеб, скот, масло, яйца...» В Казачий отдел ВЦИК поступило и письмо некоего Краснушкина: «Комиссары станиц и хуторов грабили население, пьянствовали... Люди расстреливались совершенно невиновные... на глазах у станицы... с издевательствами, раздевали донага». Не мог вытерпеть этого Миронов, презиравший власть «всяких маленьких коммунистиков», и обратился к Ленину (24 июля) шифрограммой, в которой написал слова, актуальные и по сей день: «Я стоял и стою *не за келейное* строительство социальной жизни, а за строительство *гласное*, в котором народ принимал бы живое участие... Агенты Советской власти, совершающие противозаконные дела, знают, что я человек решительный и злых действий не одобряю, как не должна одобрять их и власть, если эта власть не смотрит на народ как на *материал для опыта* при проведении своих *утопий, хотя бы и отдающих раем»* (курсив мой.— *Н. И.*).

Письмо Миронова Ленину поражает именно своей смелостью и прозорливостью — как поражали прозорливостью записи мальчика Левы Федотова. Слепота тех, к кому пытался докричаться Миронов, подчеркивалась в свое время и Трифоновым. Миронов пишет о жестокости по отношению к крестьянину, о трескучей фразе доморощенных «коммунистиков», о командной системе («поучают крестьянина ведению сельского хозяйства»), о растрате народного богатства.

После удаления (волею Троцкого) с Дона Миронов формирует свой корпус — при явном сопротивлении тех, кто желал лишь «использовать» его. Миронову не доверяли — как беспартийному, как казаку, как независимому человеку. Именно независимость делала его (в глазах таких, как Троцкий) опасным.

...В судебном процессе над Мироновым Смилга был обвинителем, Полуян — председателем. Оба погибли в кровавом терроре 1937—1938 годов. Оба позже

реабилитированы. Но они же в 1919 году в уездном Балашове бесстрастно приговорили Миронова к расстрелу — спасло его в тот раз только помилование ВЦИК. В своей обвинительной речи Смилга высокопарно сослался на моря крови, пролитые Конвентом. Да, именно тогда в Балашове, как и в других подобных городках, решалась судьба страны, то, каким путем ей идти: путем истребления или путем доверия. Колесо истории повернуло на путь истребления — и пуля догнала сорокасемилетнего «старика» Миронова в 1921 году во дворе Бутырок. А вот о чем думал действовавший по прямому указанию Троцкого Смилга в ночь перед своим расстрелом, и не вспоминал ли он Филиппа Миронова, собственную обвинительную речь? «Вы видите, что войска Конвента совершали ужасные поступки с точки зрения индивидуального человека. Они оправданы историей».

Да, наша общественная мысль еще совсем недавно словно боязливо «спотыкалась» о двадцатые годы (как, впрочем, она «спотыкалась» и о Солженицына). Теперь же, после заново перечитанных «Отблеска костра» и «Старика», после напечатанных писем В. Короленко А. Луначарскому, после «Несвоевременных мыслей» Горького и «Окаянных дней» Бунина, после первого за 65 лет переиздания книг В. Шульгина и стихотворений М. Волошина, после изображения гражданской войны в «Докторе Живаго», в «Начальнике Чека» В. Хлебникова, в «Чевенгуре» А. Платонова представление о масштабах трагедии существенно уточнилось. Фильм «Площадь Революции» нынче воспринимается в этом ряду. И, надо сказать, нелегкое испытание таким соседством выдерживает. Уровень исторического сознания авторов фильма на ступень выше того, каким оно представало в предыдущем фильме.

Сейчас стало модным кидаться в новую крайность — и, следуя ей, можно было бы представить Филиппа Миронова как святого страдальца. Этого искушения авторы тоже избежали. Нет, он отнюдь не свят, их Миронов: с первых же минут, например, зритель будет шокирован его юдофобией. В 21-м, потрясенный распоряжениями комиссаров и самоуправством «агиткоммунистов», Миронов вслух пожалеет, что недавно выступал против погромов. Все в нем было, всего хватало — и угара, и мрака на дне души. *Понять:* вот что необходимо нам сегодня. А мы, наследники Смилги, понимание, вникание заменяем судом. Скоры на новые расправы. Не успев реабилитировать, уже со сладострастием вешаем петли из колючей проволоки на Бухарина...

Нет, я этих эмоций не разделяю.

Не разделяют их и авторы фильма. Принцип их иной: дать времени говорить самому.

Революция, или «октябрьский переворот», как ее в фильме называют, кстати, сами большевики, оказалась сейчас в самом центре острой общественной дискуссии. Участвующие в ней голоса звучат по-разному: от признания ее неизбежности (Ю. Карякин) до представления ее результатом заговора зловредных инородцев. В связи с двухсотлетием Великой Французской революции в «Новом мире» выступил С. Аверинцев, напомнивший нам, увлеченным новыми ниспровержениями, о пушкинском завете, ставшем исповеданием веры Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама. «...Порыв к Свободе как идеальный импульс Революции,— толкует пушкинского «Андре Шенье» Аверинцев,— не может быть скомпрометирован ничем, даже Террором, но Террор должен быть осужден именно ради сохранения этого импульса. Шенье критиковал Революцию не извне, а изнутри, исходя из ее принципов, на ее собственном языке, пережив первые радости ее прихода, вовсе не отрекшись от них после всех разочарований. Это придает его критике в глазах Пушкина моральную силу... Не певец авторитаризма, но певец Свободы имеет слово в споре о Революции — в том споре, который был начат Революцией и не кончается, в котором не произнесено окончательного вердикта».

Эту традицию вольнолюбия и продолжают своей работой авторы фильма «Площадь Революции».

Н. Реймерс — С. Шумаков

В жанре апокалипсиса

Диалог ученого и критика

Николай Реймерс, *председатель бюро совета Экологического союза СССР, доктор биологических наук.* Я сразу должен заметить, что в действительности экологическая ситуация в стране выглядит куда более драматично, чем в фильме. Вы спросите: «А куда еще драматичнее?» Ведь то, о чем нам поведали авторы картины, уже мало чем отличается от средневековых представлений о конце света. Попытаюсь ответить. Для этого обращусь сразу к проблеме, которая вынесена в название фильма — «усталые города».

Нужно сказать, что при всей кажущейся исключительности того, что мы увидели на экране, в целом по стране это достаточно типичная картина. Таких городов, как Запорожье, у нас десятки. И о каждом из них можно было бы снять фильм.

Авторы в значительной степени правы, когда говорят о том, что многие наши беды в области градостроительства берут свое начало в 30-е годы. Действительно, тогда активно проводилась в жизнь идея о городах-заводах, когда в центре ставился комбинат, а вокруг него располагалась жилая зона. Результаты этого «новаторского» подхода мы сегодня и пожинаем. Но при этом мало кто знает, до какого предела мы дошли на этом пути за последние десятилетия. Понятно, что об интересах человека забыли уже очень давно. При этом прикрывались интересами государства, народного хозяйства и т. д. Но ведь комбинат — это определенная комбинация различных предприятий. И технологически они должны как-то состыковываться. Этого требует простой здравый смысл, экономическая целесообразность. Так вот оказывается, что и тут уже все давно не бесспорно. Мы научились строить комбинаты, в которых совершенно не совмещаются технологии. Иными словами, предприятия эти не только отрицательно воздействуют на здоровье человека, но и друг на друга. Например, в Кременчуге Полтавской области возникла именно такая ситуация. Огромный промышленный комплекс оказался во власти... ветра. Все зависит от того, в какую сторону он подует. С севера на юг — один технологический процесс. С востока на запад — другой. Ну, не абсурд ли?

Теперь о проектах... Само это слово предполагает некую злую волю, если хотите, провиденье. В действительности все куда проще. У нашей «злой воли» есть вполне определенное название. Это полнейшая безответственность и чудовищная неграмотность. Для того чтобы проиллюстрировать, что значит научная компетентность и техническая грамотность, приведу такой пример. Люди, которые в 1938 году планировали строительство города Мончегорска, проявили чудеса изобретательности. По-своему они были даже гениальны. Обратите

«Усталые города»
Автор сценария В. Трояновский. Режиссер И. Роднянский. «Киевнаучфильм», 1988.

внимание: проект тот же, замысел тот же, но специалисты так рассчитали розу ветров и так точно расположили жилую зону города, что там до сих пор на улицах растут ели. А это между прочим самый чуткий биоиндикатор. Ель гибнет от малейшего загрязнения воздуха. А завод настолько дряхлый, физически изношенный, что в него нельзя войти без противогаза.

Посмотрим на ту же проблему в контексте других стран. Тут не нужно строить особых иллюзий. Практически все развитые страны мира прошли через подобные стадии. То же Запорожье есть не что иное, как воплощенный в реальность американский проект. Они тоже в свое время так мыслили, жили, работали и строили. Но потом довольно быстро спохватились, стали искать другие пути. А мы так и застряли где-то на уровне 50-х годов. И доказательством тому — микрорайоны, в которых мы сегодня живем. На Западе к концу 50-х годов всем уже было ясно, что подобная планировка улиц приводит к повышенной смертности и росту числа заболеваний. Возник даже такой термин — «грусть новых городов». Англичане первыми столкнулись с этим зловещим явлением и сразу стали искать новую систему планировки городов. То же самое с этажностью. Я давно хочу с помощью медиков проверить одну вполне правдоподобную гипотезу: чем выше живешь, тем скорее умрешь. Но пока медики почему-то не торопятся с подобными исследованиями. Между тем многое можно проверить на уровне, так сказать, обыденного сознания. Придите на распределение квартир в ЖСК. Какие этажи там самые престижные? Со второго по пятый. И во всем мире так. Может быть, поэтому в Англии строят дома не выше четырех этажей.

Сергей Шумаков. Должен признаться, что мне трудно понять англичан. Наверное, потому, что я живу на седьмом этаже.

Картина «Усталые города» произвела на меня сильное впечатление. Ведь речь в ней в сущности идет о психологии «усталых людей», коими мы все и являемся. Но психология эта представляет собой совершенно удивительный, я бы сказал, уникальный феномен. Помните эпизод с Приозерским комбинатом? Главный санитарный врач города закрыл его. И что же? Люди недовольны. Они не желают понять, что комбинат представляет для них прямую угрозу, что от того, будет ли он по-прежнему работать или нет, зависит жизнь их собственных детей. Один из рабочих так прямо и заявил: «Мне больно и обидно, что комбинат стоит».

Нет, это фантастика какая-то, безумие. Почему он не думает о боли тысяч людей в городе, умирающих от рака? Почему мирится с тем, что пьет вонючую воду и дышит отравленным воздухом? Да потому, что в его сознании уже давно все перевернулось.

Нечто очень похожее происходит со всеми нами. Мы воспринимаем окружающую среду, своих соседей, близких как некую «природу», лежащую вне нас, как нечто, чему должны постоянно сопротивляться, преодолевать, завоевывать. И вот эта перевернутость, иллюзорность жизни выражена в фильме, как мне кажется, превосходно. Вспомните рабочих на коксовой батарее. Ведь это настоящий ад. Почему они относятся к этому аду, как к чему-то естественному, нормальному? Почему не протестуют? Да потому, что, во-первых, это бессмысленно — крикунов здесь стирают в порошок; во-вторых, потому, что в «аду» выше зарплата; наконец, совершенно абсурдное: «Если останусь жив, не заболею, быстро выйду на пенсию».

Одно из главных достоинств фильма «Усталые города», на мой взгляд, как раз и состоит в том, что начинаешь не только ощущать всю меру безумия, но и начинаешь пробуждаться, задавать себе самые элементарные вопросы. И в этом тебе помогает режиссер. Обратите внимание, как он ведет интервью. Строго говоря, его интересуют не факты, а люди. Ответственное

лицо рассуждает о ПДК — предельно допустимых концентрациях. И признает, что в городе они превышены в несколько раз. Авторам фильма тут бы и возмутиться, начать искать виновных. Но они поступают проще. Режиссер задает вопрос, после которого и «официальное лицо», и зритель попадают в совершенно идиотское положение. В самом деле, как это можно в несколько раз превысить — вслушайтесь — предельно допустимые концентрации.

Но дело даже не в том, что это в научном смысле новая фикция, а в том, что и она совершенно не соблюдается на практике, как в других странах. Там за нарушение ПДК предусмотрены очень серьезные наказания. Нам же остается только гордиться тем, что этих ПДК у нас что-то свыше 300.

Теперь об искривленности сознания, о том странном психологическом феномене, который вы сейчас затронули.

«Усталые города»

Н. Реймерс. Тут я готов дать вам некоторые пояснения. Дело в том, что разговоры вокруг ПДК на меня не произвели нужного впечатления. Я знаю места, где они превышаются в тысячу раз — я не оговорился, не в семь-десять раз, а в тысячу! Вы спросите, а почему я об этом так спокойно говорю? Да потому, что ПДК — чистейший миф. Я сам принимал участие в их разработке и знаю, чего все это стоит. Во-первых, исследования проводились на животных. Во-вторых, требовался быстрый результат, а это значит, что мы не могли проследить возможные изменения в цепи нескольких поколений.

У меня был один знакомый. Он лежал в больнице и знал, что ему осталось жить от силы два, три дня. Но знаете, в разговоре со своими подчиненными интересовался, какие зарубежные командировки ему запланировали на следующий год. Психология любого человека удивительна. Но советского — в особенности. И, конечно же, для того чтобы ее излечить, нужны такие фильмы, как «Усталые города».

Но для меня картина была интересна все же другим — многослойностью ее проблематики, системой внутренних связей, диалектикой постановки различных вопросов.

Вот вы говорили о социальной пассивности людей. Так? Но другими они

и быть не могут при нынешнем уровне зарплаты. В журнале «США: экономика, политика, идеология» недавно напечатали сравнительный анализ потребления в странах, из которого следует, что у нас самые высокие цены в мире в сравнении с зарплатой. А это значит, что человек поставлен в безвыходное положение. О чем, кстати, герои постоянно говорят в фильме. Ну, представьте, что вы забастовали. Вам перестали платить. Долго вы сможете существовать? То же самое — с закрытием Приозерского комбината. Люди недовольны потому, что им нужно кормить свои семьи. И это замкнутый круг, из которого мы не вырвемся. Человек постоянно стоит перед проблемой выбора и, естественно, из двух зол выбирает меньшее. Но это ненормально — выбирать между злом и злом. Выбор может быть только между добром и злом. В противном случае в сознании людей все выворачивается. Помните, кто-то из юристов говорит в фильме, что «закон наталкивается на сопротивление именно тех людей, которых собираешься защищать».

Кстати, я очень беспокоюсь относительно прокатной судьбы картины. И дело тут не в ее достоинствах, а опять же в психологии зрителей.

Вы думаете, что людей сегодня беспокоят экологические проблемы? Уверяю вас, что это не так. Правильнее было бы говорить о том, что людей интересуют свои экологические проблемы. Иными словами, их беспокоит то, что происходит в их доме, районе. Но не дальше. Тут все проявляют равнодушие. Проводят митинги, демонстрации. А когда говоришь активистам движения: «Давайте объединимся! Давайте будем защищать всю Москву!» — не понимают! Не чувствуют! И для того чтобы почувствовали, нужно снимать такие фильмы. Хотя я думаю, что нам сегодня в документальном искусстве не хватает известной провокационности, когда автор постоянно выталкивал бы меня на открытое пространство мысли и напоминал — речь идет не о нем, а о тебе, о жизни твоих детей и близких! В этой прицельной атаке на сознание каждого конкретного человека мне видится и будущее документального кино.

«Усталые города»

С. Шумаков. Да, зажмурившись, жить легче. Знать что-то, прямо смотреть на

жизнь — значит обрекать себя на невыносимые мучения. Кстати, это очень хорошо чувствуют сегодня многие документалисты. Обратите внимание, сейчас уже есть десятки картин, снятых, если так можно выразиться, в жанре апокалипсиса. Что это значит? А то, что нам о нашей же жизни рассказывают, как о чем-то уже не существующем. Не является исключением в этом смысле и фильм «Усталые города». Его финал с расплавленным солнцем, с вирированными кадрами мертвой Припяти и есть образ конца света, за которым вот-вот последует Страшный суд.

Я убежден, что появился этот жанр не случайно. В нем есть для современного человека какая-то притягательная сила, что-то от осознания того, что безумие это скоро закончится. Это своего рода паллиатив, позволяющий человеку хоть на время выскочить из состояния собственного одичания и окинуть пространство жизни единым взглядом.

Н. Реймерс. Правильно! Но у всего того, что вы сейчас пытались определить, есть другое название — обреченность. Люди теряют способность сопротивляться. У них атрофируются воля и мышцы. Они разучились объединяться. Из нашего общества вытравлен сам дух коллективизма. Нам долгое время говорили о локте ближнего, но при этом стягивали эти локти колючей проволокой.

С. Шумаков. Хорошо, тогда давайте попытаемся определить характер экологического движения в Нижнем Тагиле, показанного в «Усталых городах». Не видится ли вам, что авторы фильма возлагают на пробудившуюся активность жителей этого города какие-то надежды? И не почувствовали ли вы сами в фильме иную тональность, некий выход из состояния усталости и обреченности людей?

Н. Реймерс. Человеку необходим в жизни какой-то свет. Он не может нестись в тоннеле глобальных проблем с мыслью о приближающемся конце света. Я говорю не просто об иллюзорной надежде, которую может посулить автор фильма, а об осознании своей ответственности и законном праве принимать участие в решении тех вопросов, от которых зависит жизнь детей, общества, страны в целом. Да, в этом смысле фильм «Усталые города» дает какой-то выход, толчок, подсказку. Не случайно в структуре картины заложена эта смена черно-белого и цветного изображений. Она как бы определяет границу «хорошего» и «плохого», «гибельного» и «спасительного», «пассивного» и «деятельного» начал.

Но если отвлечься от пафоса фильма, который сводится к поддержке самодеятельного экологического движения в стране, то нужно сказать следующее. Понимаете, в чем тут дело. Люди вышли на улицу потому, что они доведены до предела. Это то, что уже нельзя сдержать, что выплескивается через край. Но именно поэтому в такого рода стихийных протестах отсутствует главное — некий значительный позитивный смысл. Люди борются *против* строительства коксовой батареи, но они не знают, *за что* они должны бороться. Они не хотят понять, что победа их в конечном итоге обернется поражением. Например, тот же комбинат уберут из Приозерска и возведут его в Братске. Сибирь ведь большая. При этом никому не придет в голову задуматься над простой вещью, что в сравнении с европейскими реками самоочищающаяся способность сибирских ничтожно мала. Скажем, то, что попадает в реку в районе Новосибирска, доходит до самого Ледовитого океана.

Но для того чтобы принять во внимание все эти факты, необходимо экологическому движению приобрести некий всенародный и программный характер. Необходимо выработать свою стратегию.

Многие беды наши по-прежнему проистекают из того, что мы разобщены. Мы не способны объединяться. Мы безвольны. И как следствие — беззащитны. А ведь в идеале все мы — представители экологического движения, рабочие, ученые, художники — должны работать в одной упряжке. Только тогда это будет общенародное движение.

Вячеслав Кондратьев

Идет война... киношная

Когда-то написал я статью «Кино про войну», опубликованную в «Литературной газете» 14 марта 1984 года, где выражал нашу общую — всех ветеранов войны — неудовлетворенность кинопроизведениями о войне, приводил примеры облегченного и неправдивого показа этого этапа истории, унесшего более двадцати миллионов жизней наших людей.

Прошло пять лет, и каких лет! Если в конце 70-х и в начале 80-х на всю нашу культуру давил пресс цензуры и подлинная правда была почти непроходима, то сейчас художник если и не абсолютно свободен, то во всяком случае степень его свободы расширилась до пределов, о которых мы и не могли мечтать в прошлом. Появилась, наконец, надежда, что теперь-то мы сможем сказать полную правду о времени, в том числе и о войне, в истории которой не счесть и «белых» и «темных» пятен. Тем более что за последние годы мы узнали о своем прошлом столько, сколько не имели возможности узнать за всю нашу жизнь. И это знание несомненно должно сказаться на всем том, что мы пишем, снимаем, ставим...

Но вот смотрю я фильм Юрия Озерова «Сталинград» — и словно бы ничего не произошло со времени выхода его фильма «Освобождение», будто бы режиссер и не жил эти годы в своей стране, не читал всего того, что опубликовано, словно бы не узнал за это время ни об истинных масштабах трагедии коллективизации, ни о числе жертв сталинского произвола, ни о вине вождя за неподготовленность к войне. Будто бы не коснулась его народная боль за прошлое страны, не задел процесс очищения и возрождения духовных ценностей, происходящий в обществе.

Как-то странно и даже страшновато глядеть эту картину — неужто ничего не стронулось, ничего не изменилось, неужто все осталось по-прежнему?! И не в конце 89-го сижу я в кинозале, а в конце 79-го, когда полутайно началась «незнаменитая» (так в свое время назвал А. Твардовский финскую) афганская война... Жутковатое впечатление остановившегося времени не покидало меня на протяжении трехчасового просмотра. Невольно воспомнилась строка из Б. Пастернака: «Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?» И лишь когда я вышел на улицу и на Пушкинской площади остановился посреди толпы у стенда «Московских новостей», вздохнул с облегчением — слава Богу, время не остановилось, оно идет, и я нахожусь на пороге девяностого года. И мелькнула мысль: если испытанные мной ощущения разделят и остальные зрители, не явится ли страх перед возможным возвращением прошлого своеобразным достоинством картины?

Ведь когда видишь опереточно красивенького Иосифа Виссарионовича, проникновенно роняющего сакраментальное «Я солдат на маршалов не меняю», фразу, которую все сталинисты приводят

«Сталинград»
Сценарий и постановка Ю. Озерова. Оператор И. Слабневич. Художники Ф. Ясюкевич, В. Кирс. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор В. Торохов. «Мосфильм» (СССР) — «Уорнер Браузерс» (США), при участии «Грио Энтертейнмент груп» (США), «Баррандов» (ЧССР), ДЕФА (ГДР), 1989.

в своих письмах (а их мне довелось прочесть немало) как образец высокой гражданственности и силы духа вождя: «не смог обменять всех, не стал менять и сына»,— и не видящих за этой фразой вопиющего жестокосердия и бесчеловечности,— то и впрямь, возвращаешься в прошлое...

А мы знаем, что Сталин красотой не отличался, был рябым и сухоруким. Так чем же, как не сознательной идеализацией, объясняется выбор режиссером на эту роль Арчила Гомиашвили — актера с внешностью благородной, я бы даже сказал, аристократической? В свое время он пережил пик славы, сыграв Остапа Бендера в экранной версии «Двенадцати стульев»...

Тут, к слову, надо сказать о вообще неудачном подборе актеров на роли исторических лиц. Все они непохожи на тех людей, чью внешность мы прекрасно помним. К тому же актеры и не пытаются играть своих героев, они все как статисты в самом захудалом театрике. Мы не забыли хрущевский говорок, хрущевские интонации, но актер В. Лобанов, его играющий, произносит свои реплики как плохой диктор, безо всякого выражения. И это Никита Сергеевич — взрывчатый, эмоциональный!

Очень старается американский актер Пауэрс Бут в роли маршала Чуйкова, но получается приблизительно и неглубоко. Отсутствие истинных человеческих переживаний компенсируется гримом — грязью и царапинами на лице, щедрой руганью и голливудской улыбкой. Плакатен командир батальона морской пехоты, плакатен даже по понятиям прошлых кинокартин сугубого соцреализма... Не хочется останавливаться на этом — настолько очевидны здесь промахи режиссера. Ведь если бы не сигара во рту одного из персонажей, то и не догадаться нам, что перед нами Черчилль — настолько актер непохож на прототип. Разумеется, существуют определенные трудности в подборе актеров на роли исторических персонажей, и трудности немалые, но чтоб так не справиться с этой задачей опытному режиссеру, да еще после портретных гримов «Освобождения» и «Солдат свободы» — не нахожу объяснений.

Насколько помню, критика с восторгом приняла эпопею Озерова «Освобождение». Правда, в то время никто не мог себе позволить выступить с иной оценкой. Но я принял картину прохладно, хотя, должен сказать, мне запомнились некоторые эпизоды, в частности те, что взяты из повести Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», а актер Н. Олялин до сих пор стоит в глазах. Хотя, конечно, и там война была не настоящая, да и явная просталинская позиция режиссера не вызывала симпатии.

Мы, воевавшие, и в годы войны понимали, что велась она страшно жестоко, с солдатскими жизнями не считались, не говоря уже о неумении многих наших военачальников вести современную войну. Сколько было непродуманных, на авось, наступлений, атак на безымянные высотки, на разрушенные деревеньки, и сколько дивизий, бригад мы клали в боях за эти, в сущности, не нужные ни стратегически, ни тактически пункты, лишь бы показать свой наступательный порыв и так называемую активную оборону. Велись эти бои без подготовки, без поддержки танков и артиллерии, ходили с одним «ура» и родимой, образца 1891/30 винтовкой Мосина. На полях оставались горы трупов. Вот горькая, до сих пор вызывающая боль правда войны.

У М. Матусовского есть стихотворение, очень правдиво передающее атмосферу вот этих боев:

> В телефон ругаясь хрипловато,
> В бога, в душу, в мать,
> Отдал комполка приказ комбату:
> Чириково взять.

Комбат такой же приказ передает ротному, тот взводному, и ползет битый-перебитый взвод к этому Чирикову, а там:

> Что-то там горит и догорает,
> Третью ночь подряд...
> Чириково — это два сарая
> И десяток хат.

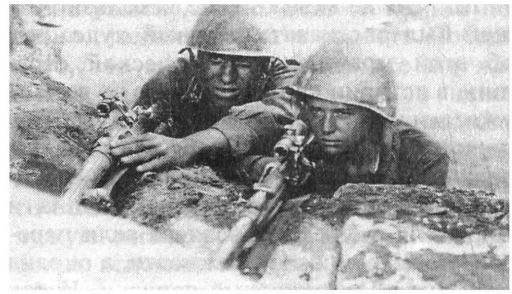
О том же у поэта Ю. Белаша, окопника и пехотинца:

Мы идем — и молчим. Ни о чем говорить
нам не хочется.
И о чем говорить, если мы четверть часа назад
Положили у той, артогнем перепаханной рощицы
Половину ребят — и каких, доложу вам, ребят!
И на мокром лугу, там и сям, бугорочками серыми
Оставались лежать в посеченных шинелях тела...
Где-то кто-то ошибся. Что-то где-то не сделали.
А пехота все эти ошибки оплачивай
кровью сполна...

Вот где настоящая война, ее страшные и безысходные будни, вот откуда и более двадцати миллионов потерь...

Если в первые месяцы войны сорок первого мы еще не все разумели виновников наших поражений, но сейчас-то для всех нас несомненна вина Сталина и его клики в том, что немцы дошли и до Москвы, и до Сталинграда, что приказ № 227 добавил к нашим потерям от руки врага еще многие и многие тысячи людских потерь от своих, от заградотрядов, стоящих с пулеметами за спинами наших войск, расстреливая отступавших. Отступавших не по трусости, а из-за невозможности дальше сражаться, так как преимущество противника в живой силе и технике оказывалось таким, что было бессмысленно оставаться в наспех вырытых окопах — немца, такую махину, не остановишь, а сам зазря погибнешь. Так вроде бы хорошо, радоваться надо, что отошли живыми, что смогут снова сражаться, ан нет — не добили немцы, добьем сами, тем более что энкавэдэвским войскам сие не впервой, расстрельным акциям обучены.

И этот кошмар преподносится в фильме в розово-благостных тонах: идет заградотряд на помощь войскам, а командир его геройски гибнет за ручным пулеметом. Могли быть такие частные случаи? Наверно, могли. Но ведь не о частных случаях должна говорить картина о войне, а об явлении, о правде, а правда была в том, что заградотряды и были созданы для того, чтобы заставить людей бессмысленно гибнуть, поставив их в безвыходные условия, при которых смерть и впереди и сзади. Конечно, предпочтешь быть убитым вражеской пулей, чем своей, а вот сколько их, убитых своими пулями,— не знаем мы и не ведаем.



Кадры из фильма «Сталинград»

Так что не мельком, не вскользь должен был рассказать честный художник об этой мрачной и трагической странице в истории нашей войны, а во всей ее ужасающей нас до сих пор правде. И не пожалеть на это экранного времени. Но режиссера больше заинтересовал «идейный поединок» охранников Сталина и Черчилля в Кремле. Хозяева вели переговоры исторической важности, а охрана дегустировала спиртные напитки. И так мы горды за русского Ивана, перепившего американца, так счастливы, что тот свалился со стула, а наш — ни в одном глазу! Вот на что не жалко пленки! Нет, видимо, в режиссерской палитре других красок, чтобы показать превосходство широкой русской натуры и ублажить зрителя, вызвав попутно симпатии к человеку из ближайшего окружения Сталина. И это сегодня, сейчас, когда только не умеющие читать малолетки не знают, что за люди его охраняли.

В «Освобождении» фигура Сталина идеализирована и возвеличена режиссером: тогда он шел в ногу со временем — в верхах явно просвечивала тенденция реабилитировать «вождя народов». Но сегодня подобную трактовку образа Сталина уже не объяснишь желанием или необходимостью совпасть с официозом. Выходит, что и в старых своих фильмах, и в теперешнем режиссер был искренним и убеждений своих не изменил. Что же, можно даже уважать человека, оставшегося верным своим убеждениям, или, на мой взгляд, заблуждениям. Но зачем тогда понадобилось ему в финале фильма публицистическое и очень короткое «отмежевание», историческая, так сказать, справка, произнесенная как бы сквозь зубы: мол, на XX съезде Хрущев разоблачил культ Сталина (только один он, а не весь партийный съезд?) и отправил на пенсию великого полководца Г. Жукова? При этом умалчивается, что Сталин сразу же после войны определил Жукова в командующие военным округом. Вместо того чтобы назначить его министром обороны. А сделал это никто иной, как Хрущев, придя к власти. Вот такая лукавая, мягко говоря, концовка фильма...

А теперь немного о «заблуждениях»... При всем нашем плюрализме и предоставленной художникам возможности высказывать свои собственные мысли и концепции, имеются все же явления и лица, в отношении которых не может быть двух мнений. Потому что существуют в мире какие-то нравственные пределы. Не потому ли за всю свою историю человечество не дошло до того, чтоб оправдывать и восхвалять таких тиранов, как Нерон, Калигула, Иван Грозный... Гитлер и Сталин — из этой компании. Неспроста ведь Сталин пытался представить Грозного как великого государственного деятеля. Но это особый разговор...

Такого Сталина, каким рисует его Ю. Озеров в новой своей картине, не было. Был самый настоящий «пахан», страдающий манией преследования, грубо издевающийся над своими так называемыми соратниками. Он растерялся в начале войны, струсил, а потом, придя в себя, попытался неумело управлять войной, что принесло много тысяч напрасных потерь. Мы сейчас знаем об этой фигуре столько, так явны его преступления перед народом, неисчислимо число его жертв, что каким-то страшным нонсенсом кажутся попытки режиссера представить нам эдакого тишайшего Сталина, иными словами, реабилитировать эту фигуру... Хотел было сказать — человека, но нельзя это слово применить к Сталину, не имеющему абсолютно ничего человеческого в своей сущности — ни сострадания, ни жалости, ни чувств дружбы или благодарности. Только одна всепожирающая страсть владела им — властвовать и сохранять эту власть любыми средствами, вплоть до уничтожения миллионов, что и делалось.

Неудача такой картины, думается мне, была предрешена. На неправде не создаются подлинно художественные произведения, тут действует какой-то ирреальный, но незыблемый закон.

И нет, наверное, смысла говорить о каких-то частностях, неточностях в изображении войны — то, о чем я писал в давней своей статье «Кино про войну».

Мы сейчас с некой иронией говорим

об идейности художественных произведений — настолько набили оскомину рассуждения критиков и литературоведов, воспитанных на догмах социалистического реализма. И все-таки идея должна присутствовать в любом произведении искусства, но идея большая, благородная, гуманная, каковой и была одухотворена вся наша литература прошлого столетия. Какую же нравственную сверхзадачу должен был поставить художник, снимая фильм о страшной и кровопролитной минувшей войне? На мой взгляд, самым главным было бы отразить трагедию войны, выразить ее через живые и полнокровные человеческие характеры, а то, что война всегда трагедия, по-моему, ни у кого сейчас не вызывает сомнений. Война — это великое страдание народа, несметные жертвы, потеря лучших представителей поколения. И надо показать эту войну во всей ее бесчеловечности, во всем ее, не побоюсь сказать, уродстве... Тот, кто видел растерзанные человеческие тела, вывороченные наружу внутренности, никогда не сможет романтизировать войну и представлять ее в виде серий ослепительных атак под грохот барабанов. Пришла пора отказаться от героизации войны, ибо «...война — это не подвиг, а лишь его дешевый суррогат. Война — это болезнь, эпидемия, вроде сыпняка». Сказал это человек, храбро воевавший — Антуан де Сент-Экзюпери. Пришла пора, потому что человечество приблизилось к пропасти, за которой апокалипсис — уничтожение всего рода человеческого и вообще жизни на земле.

Когда мы вернулись с войны, мы не знали масштабов наших потерь. Названная официально цифра 7 миллионов не очень ужаснула нас. Ведь и немцев погибло столько же, да и радость Победы и то, что мы-то вернулись все же живыми, как-то примирила нас с ценой Победы. Потом мы узнали, что погибло более двадцати миллионов. Сегодня некоторые историки называют цифру много больше, и мы, проживая, в общем-то, чужую жизнь, все чаще и все с большей болью вспоминаем своих погибших сверстников, друзей и однополчан и все глубже осознаем беспримерную трагедию народа, потерявшего цвет нации. Сколько среди них было людей и талантливее нас, и умнее нас... Когда я начал писать о войне, перед глазами постоянно стоял мой друг, поэт Илья Лапшин, юноша талантливый и в свои двадцать лет куда более зрелый, чем я. Всегда сверяю написанное с его стихами, с его мыслями, с его духовной высотой...

И сейчас, на склоне лет, с горечью начинаешь понимать: мы так и не выполнили еще свой долг перед ушедшими, нам пока не удалось ни в прозе, ни в живописи, ни в кино создать художественные произведения такой силы и такой глубины, которые бы отразили всю нашу великую скорбь, всю нашу вечную благодарность тем, кто ценой своих жизней спас и нас, и страну... Не смогли мы создать, даже общими усилиями, нетленный и пронзительный реквием по этим людям. Не смогли, увы...

Вот с такими печальными мыслями покидал я зал, где смотрел новую работу режиссера Озерова «Сталинград». Я не увидел ни подлинной правды о войне, ни настоящих человеческих чувств, ни скорби о тех, кого «вождь и учитель» бестрепетной рукой гнал через Волгу на правый берег...

А. Егоров

Параллельный монтаж

Речь пойдет не о любимом некогда монтажном приеме, усиливающем драматизм действия. Теперь, в пору архикритического реализма, такое чисто «техническое» воздействие может показаться даже излишне прямолинейным.

Дело в том, что само киноизображение ныне беспрестанно монтируется (в сознании зрителя) с параллельной экрану реальностью. Идет постоянная «монтажная» перекличка увиденного в стенах кинозала с оставленным и неотступным за этими стенами. Как никогда ранее.

Насквозь политизированная наша жизнь на пятом году перестройки (уже на исходе пятого года) держит всех в сверхнапряженном поле митингов, забастовок, межнациональных конфликтов, жарких дискуссий, изматывает во все возрастающих очередях, жестоко укачивает на волнах все более свободной — и все более тревожной — информации. Гражданство перестало быть прописочной абстракцией, испытуется участием в народном фронте или интердвижении, истовой вовлеченностью в дела района, региона, страны. Уклонившихся — «дофенистов» по новейшей молодежной терминологии — высмеивают и чураются, как раньше чурались выскочек и откровенных карьеристов. Все раскачалось. И самые разные прогнозы высказываются о возможном исходе этой раскачки: от сложного становления демократического, правового порядка до отката к тоталитарному управлению. Ничто не отвергается категорически, как «невозможное и немыслимое в самом справедливом обществе», и даже философы уже пробуют определить свободу не как предопределенную «осознанную необходимость», а как многовариантную «осознанную возможность».

Таков нынче зритель, которого на полтора-два часа с большим трудом получает сегодня кинематограф в свое распоряжение. Что предложить этому зрителю?

Не исключен вариант «сладких грез», как простодушно была наречена одна из американских мелодрам. «Надо же отвлечь, успокоить, дать забыться!» Что ж, такие релаксационные задачи имеют смысл. Но, увы, даже экзотические страсти фильма «Рабыня Изаура» сохраняют лишь эфемерный след в памяти, разве что словечком «фазенда», примененном иронически к собственному, с гулькин нос, садовому участку. Да и охотников до изготовления экранных релаксаций все меньше в пору открытых возможностей и общей ангажированности. Даже отпетый ремесленник норовит принять гражданскую позу. И на заурядную любовную историю отбрасывает тень 37-го года. Веление! Социальный заказ! Но поверим и в честные намерения.

Ясно, что при неповоротливости кинопроизводства только относительно мобильным группам документалистов удается вторгнуться в реальность пятого (или, с опозданием, четвертого) года перестройки. Тогда появляются «Театральная площадь» или «Прогулка в го-

---

«Шок»
Сценарий О. Агишева, Д. Исхакова, Э. Ишмухамедова. Постановка Э. Ишмухамедова. Оператор Д. Абдуллаев. Художник И. Гуленко. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор Э. Каюмов. «Узбекфильм», 1988.

ры» — сколки времени, пришедшего в движение или обидно заторможенного. Фильмы-листовки, фильмы-сигналы, фильмы — попытки первого приближения к анализу.

Художественное, глубинное постижение, простите за очевидность, куда менее мобильно. Боюсь, что ему вообще не по силам вторжение в бурные перемены с их непредсказуемыми перспективами.

изнанку, дерзкого отрицания на уровне уничтожающих символов?

Или надобен психологический анализ, обратное (как бы ни было тошно) вживание в безвременье лжи, обесцененных лозунгов, опустошения душ?

Три фильма, о которых пойдет речь, именно такого толка, они пытаются убедить нас в своей нужности, и отнестись к ним хочется аналитично, взвешен-

«Шок»

Остается лишь расчет с прошлым, которое уже устоялось и требует серьезной объективной оценки. Без такой оценки прошлое держит, спутывая по рукам и ногам. Потому и концентрируется сегодняшний игровой кинематограф все более на вопросе: «Откуда мы?»

Обойдем массив 20—50-е — культовый, авторитарный. Это, как хотите, а уже давняя история, хотя с ее метастазами еще долго придется бороться.

Обратимся ко временам застойным, куда более прочно встроенным в сегодняшний наш мир.

Как рассчитываться с этой эпохой?

Достаточно ли гротескного, как в маминском «Фонтане», выворачивания на-

но. Честность авторских намерений здесь вне подозрений.

Наверное, одно из самых постыдных, ядовитых деяний эпохи застоя — коррупция и хлопковые махинации в Узбекистане. Об этом — фильм «Шок» сценаристов О. Агишева, Д. Исхакова и режиссера Э. Ишмухамедова.

Характерен в данном случае сам процесс работы над фильмом, постепенное заострение авторского взгляда на историю. Сценарий назывался «Зона вне критики». Главный его герой — журналист Мурад Юсупов — был резко выведен из коррумпированной среды. Офицер флота, полтора десятка лет бороздивший морские просторы, возвращается в род-

ной Узбекистан простодушным Кандидом, истинным «человеком со стороны». Такое драматургическое решение давало определенный сюжетный выигрыш: Мурад переживал истинное потрясение, столкнувшись с чудовищными преступлениями; сохранялось и извечное противостояние добра и зла, одно оттенялось другим.

В «Шоке» — иначе: все начинается с пощечины, вполне заслуженной. Герой, доверившийся материалам, искусно подобранным властями, пишет фельетон, в котором жертва коррупции получает ярлык клеветника и сутяги. Нуриев, герой фельетона, отыскивает фельетониста и в редакционном коридоре влепляет ему пощечину.

Сценарная мотивировка меняется. Исходное простодушие и честность заместило на экране постыдное легковерие и равнодушие к судьбе человека, ставшего героем фельетона. (Мурад даже не встретился с ним, нарушив журналистскую этику.) Задетый за живое и поплатившийся корреспондент хочет доискаться до истины. Факты, которые открываются Мураду, один страшнее другого. Первое приближение к среде, где все дозволено и все шито-крыто,— командировка на безобидный семинар по реставрации памятников и знакомство с местным партийным боссом, который запросто дарит смазливой искусствоведше блюдо с уникальной росписью.

Поездку в Янгиабад прерывает дорожная заминка. Мурад подвозит женщину, выброшенную родней из дома. Оказывается, она потеряла невинность до свадьбы. Постепенно выясняется, что обесчестил ее Назиров, местный совхозный владыка, восстановивший средневековое primo noctus — право первой ночи. На глазах у Мурада женщина, трагически переживающая свою судьбу, обливается бензином и сгорает. Поруганный муж пытается отомстить Назирову, но отступает и падает под его плеткой.

Казалось бы, уже достаточно. Но это — лишь краешек айсберга. Постепенно выясняется, что Назиров — тайный организатор и другого рода бесчинств, взявший власть не только в своем районе, но и над теми, кто причастен верховной власти.

Параллельный монтаж. Эпизоды фильма заставляют вспомнить поистине символическую фигуру наманганского властолюбца Адылова, о котором уже немало написано, а теперь снят и документальный фильм «Хроника остановленного времени». Экранный и реальный бандит-феодал не могут не соревноваться. Выигрывает реальный. Его система показухи продумана до мелочей, тайное узилище украшено благостным лозунгом, всепожирающее властолюбие преподносится как неистощимая забота о процветании родного совхоза. А главное, оборотень так вжился в роль благодетеля, что истины не открыть и людям проницательным.

Экранный «Адылов» — Назиров уязвимее, злодейски откровеннее. Ведь так и подставляется на каждом шагу залетному командированному, которого еще неизвестно, на какой кобыле объезжать. Откровенность эта поначалу поражает: до какой же меры вседозволенности можно подняться (или опуститься?). Но она же и смущает потом, по размышлении, неполнотой совпадения со временем, которое мы слишком ясно помним. Мимикрия была его сутью, не личиной, а лицом. Славословия, орденские иконостасы, печатные молебны, искуснейшее сокрытие преступлений. Вы знали о подлинной сути? Нет, признайтесь,— лишь догадывались.

Понятно, конечно, что экрану надлежало подлеца изобличить, но не с такой же легкостью, будто он сам идет в руки! Такова «склейка» реального с изображенным. Разоблачение дается слишком лобово — сравните хотя бы с тяжкой многолетней работой следователей в Узбекистане, до сих пор оспариваемой и атакуемой.

А Мураду экранному (тоже отчасти следователю) «компромат» сам валит в руки. Считанные недели понадобились ему, чтобы докопаться до самых корней назировских преступлений (правда, сыграла роль и папка правдолюбца Нуриева).

Авторы фильма и сами чувствуют эти

шероховатости. Так появляется в «Шоке» линия Шахбоза — сынка высокопоставленного партийного бонзы из Ташкента, линия самая живая и узнаваемая.

Компания «золотой молодежи» доставлена в милицию: автомобиль у них не в порядке. И хоть бы тень беспокойства. Юнцы и девицы воспринимают задержание как веселое приключение на дороге, из которого можно выжать максимум кайфа. Так и получается. Звоночек по телефону в Ташкент, и пожилой милицейский капитан послушно набирает воду в ведро и отправляется мыть машину Шахбоза. Компания приплясывает вокруг, напевая: «Капитан, капитан, улыбнитесь!» И столько в этом эпизоде, в образе униженного милицейского капитана высказалось, что даже сцена самосожжения вытесняется на периферию. Казалось бы, один штришок в обширной эпопее истинного накала, силы, страсти.

Мурад, случайный свидетель сцены, вступается за капитана, обидно осаживает папенькиного сынка — и понимаешь: такое не обойдется без последствий... «Невоздержанность» мужа дорого обходится всей семье: Мурада гонят из редакции, исключают из партии. Алама, жена Мурада, вынуждена идти на поклон к Шахбозу. Для папенькиного сынка — это очередной кайф. Шахбоз везет Аламу за город и здесь, проделав «забавную штучку» с ее купальником, снова хохочет и приплясывает с фотоаппаратом, снимая невольно оголенную. Опять-таки лишь штришок на фоне беспросветных злодейств, но он точнее изобличает вседозволенность, чем, скажем, пожар на хлопкозаводе.

Фильм чреват трагическим финалом. Да и может ли быть иначе, если зло так откровенно «нарывалось», так дразнило разоблачителя легкодоступностью. Мурад добывает все нужные для низвержения Назирова документы, и тому буквально ничего иного не остается, как пустить по следу корреспондента своих наемников. Смертельной схваткой завершается история. Почти завершается. Есть еще и второй (наверное, лишний) финал: официальное осуждение коррупции, возвращение Нуриева из мест не столь отдаленных, патетическое выступление Назирова по телевидению («жив курилка»).

Параллельный монтаж. Но мы знаем уже гораздо больше. Ведь монокультура стала не только объектом махинаций, но и сама по себе бедой, едва ли не проклятием узбекского дехканина. «Давай, давай!» — централизованная эта команда, постоянный нажим оправдывали все и всех. Погибло Аральское море, иссохшее от варварского водного расхищения, на грани деградации целый народ — кара-калпаки. Запущены былые оазисы, социально-культурный фон жизни республики ниже всяких границ, и лишь восемь (!) процентов дохода от монокультуры остается в распоряжении производителей. Вот оно как! А коррупция лишь последнее звено в этой цепи, так бы ее и анализировать, отыскивая нужный образный лад.

Впрочем, глобальные обобщения не единственный путь искусства. Удачей может стать и детальное портретирование ушедшего времени на локальном материале. Думается, что именно в этой камерной ситилистике пытались решить свои художественные задачи авторы «Восхождения на Фудзияму».

Пьеса Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова в свое время неплохо вписалась в репертуар «Современника», шла и на других сценах. Сегодня Болот Шамшиев посчитал неисчерпанным ее антизастойный потенциал и взялся за экранизацию.

Камерность — достоинство и одновременно постановочная проблема «Восхождения...». Перед нами драма характеров, драма опустошенных душ, развернутая в надрывных поединках между героями, встретившимися на празднике за одним столом. Сконцентрированное благодаря резкому ограничению времени и пространства, детективной интриге, действие заставляет вспомнить драматургический прием, мастерски использованный в знаменитой «Мари-Октябрь».

Но если там, в «Мари-Октябрь», режиссер умело использовал театральную замкнутость, то Шамшиев пытается эту замкнутость ломать, подчинив действие

экранному жизнеподобию. Удалось ли?

Праздник. Гремят оркестры над головами демонстрантов, плывут портреты руководителей. А герои, те, кому суждено пережить серию психологических поединков, вырываются из города к Фудзияме — Караульной горе, любимой с детства. Здесь собрались писатель, актриса, доктор исторических наук, директор совхоза, учитель. Друзья-одноклассники, друзья-однополчане. Их жены.

Впрочем, друзья ли? Разве в истинном дружестве кичатся успехом, демонстрируют необузданное самолюбие? Разве бывает дружба замешана на лести и чинопочитании? Трещины изначально разделяют собравшихся. Как глубок, как давно возник раскол — это и предстоит выяснить по ходу фильма, который начинается неторопливо, но потаенная напряженность действия сразу очевидна.

И принять бы авторам театральные условия — узкий круг, попарное общение героев. Но кинозрелищность диктует своё: ширь окоема, площадка натурального плоскогорья, разброс тяжелых (вот уже не папье-маше) камней. Досадно, что все это оказывается лишь неподходящей данному художественному миру декорацией — развлекает и отвлекает, отчуждает от главного, на чем бы и сосредоточиться действию.

«Восхождение на Фудзияму»

Потому, может быть, непросто и актерам: природный ландшафт, не будучи органично вписан в драматургию фильма, рассеивает внимание зрителей. Черт те что, присматриваешься даже к тому, что они там, на экране, пьют и чем закусывают — не муляжи ведь, настоящие водка, редиска, мясо! А до главного все никак не доберутся. Необязательны первые реплики. Все какое-то примеривание, приглядывание. Да начните же! Зачем вы здесь, какой смысл в сборе?

В результате реальное начало действия — предложение актрисы Гульджан

«Восхождение на Фудзияму»
По мотивам одноименной пьесы Ч. Айтматова, К. Мухамеджанова.
Постановка Б. Шамшиева. Оператор М. Алиев. Художники В. Горовой, К. Коргонбаев. Композитор О. Янченко. Звукооператор Т. Мамашов. «Киргизфильм», 1989. (Авторы сценария Ч. Айтматов и К. Мухамеджанов сняли свои фамилии с титров.)

исповедоваться по кругу — огорошивает. Что за истерика, что за прихоть? Впрочем, ладно, пусть даже истерика стареющей примадонны — лишь бы начать. Но нет, не ладятся исповеди, уворачиваются от них однополчане. И тут исподволь нащупывается та тема, на которую и стоило бы поразмышлять, обращаясь к ушедшему времени,— тема двоедушия, отчуждения людей друг от друга в погоне за мнимостями, тема распада.

Какой психологической виртуозности требует она, какой сосредоточенности на душевных — они же и обездушенные — человеческих проявлениях! Но то ли натура и всамделишность застолья, то ли взаправдашняя жара размагнитили, разморили актеров, и они долго не могут поймать нитей общения-разобщения. Ощутимы неоправданные перебивки, замедления... И уже появились нетерпеливые зрители, ищущие глазами выход.

Кино не обогащает сюжет, а отвлекает от него. Особенно когда в действие втягиваются прихваченные с демонстрации портреты — Гришина Суслова, Рашидова, Кунаева. Ага, догадываешься,— политическая символика!

«Соучастие» лидеров должно придать как бы особую значимость грызне героев, открыть в ней глубоко упрятанный смысл. Не справляясь с психологическим анализом, фильм пытается найти опору в метафоричности.

А поединки между героями все-таки интереснее. Именно в них, несмотря на все «отвлекающие маневры», сосредоточена суть действия. Тень преданного всеми друга, однополчанина и одноклассника поэта Сабыла, входит в недружный круг. В сорок пятом, на фронте, кто-то из собравшихся сбегал в особый отдел и донес, что в новой поэме Сабыла есть чуждые нам нотки пацифизма. Сабыла арестовали, судьба его была сломана раз и навсегда.

Кто же? Историк Осипбай? Писатель Исабек? Директор Досберген? Учитель Мамбет (даже он, самый достойный в этом кругу)? Подозрение не знает, с кем рядом присесть, на кого поднять перст.

Что-то библейское есть в этом напряженном узле фабулы. И занимает нас не то, кто отмоется, отмолится от подозрения (наверное, все-таки Мамбет). Мучает другое: как стало возможным, что столь разные люди в равной мере годятся на роль предателя, доносчика! Кто или что сделало их «достойными» подозрения? Изначальные изъяны, малодушие натур? Но нет у нас права сомневаться в том, что они рвались на фронт и были там храбрыми. Значит, что-то еще глубиннее и неотвратимее. Диктат времени, беспощадного и однолинейного.

«Такими нас сделали».

Библейская тяжесть разрешения библейского вопроса.

Здесь фильм серьезен и глубок, существен в своих выводах и для нашего времени освобождения от тягостных стереотипов.

Удержаться бы на этой высоте. Ан, нет, снова соблазн киносимволов увлекает авторов. Обвал, камнепад — и на склоне горы обнаруживается многометровый портрет Сталина. Вот он — виновник и всеобщий совратитель! Вот на ком остановиться персту!

Больше того, камень из обвала случайно убивает Айшу-апа, их общую учительницу. Герои смятены: как бы выкрутиться. Мелкотравчатость вновь одерживает победу.

Нужно ли удвоение темы, удвоение вины? Тем более что снова возникает каменное изображение главного виновника — «отца народов», а затем гром и молния, пожар, светопреставление, избитый и брошенный друзьями Мамбет.

Не они виноваты! Он, «отец народов»! Такой заданный ответ к библейской задачке не идет, не монтируется с нею. И фильм, устремившийся в своей кульминации к серьезному разговору, в итоге, и уже окончательно, вязнет в претенциозных многозначительных, но на самом-то деле очень наивных символах. Жаль...

Параллельный монтаж. Сегодня, во времена самой резкой критики сталинщины, мы дознались и до того, что мало свергнуть «великого» с пьедесталов. Вина его бесспорна, но сосредоточенность на нем одном — бесплодна. Есть еще и тра-

диция авторитарности, обезличения, нивелировки, сверхрвения в воплощении утопий — и эти болезни куда труднее понять и изжить. Мыслить мы стали более свободно, без зацикливания на одном персональном деле. Помогли нам в этом опубликованные ныне «Несвоевременные мысли» Горького, письма Короленко и многое другое.

Но вот случай, не притязающий на символическую многоосмысленность и не рассматривающий историю явных злодейств.

«ЧП районного масштаба». Сценарист Ю. Поляков (прежде — автор одноименной повести) и режиссер С. Снежкин обращаются к застою на его среднеарифметическом уровне — районный масштаб, комсомольские, стало быть, начинающие функционеры.

Никаких злодеяний и даже мелких злоупотреблений. Чиновничьи радости, чиновничьи огорчения, чиновничьи развлечения. Пожалуй, только в сцене попойки комсомольского актива в бане фильм отсылает зрителя к кинематографическим предшественникам, заставляет припомнить виденное у классиков, но это лишь мимолетная ассоциация — режиссер упорно остается в рамках хроникальной стилистики.

В общем — сюжет обыденный. Комсомольская показуха, валовый прием «в ряды», подготовка к районному слету, где ведущее место отводится «третьей позиции» — скандированию. Первый секретарь Николай Шумилин уходит из райкома на крупное, «городское» повышение. И в юнобюрократическую эту обыденщину не то что врывается, а этак невинно, без политического умысла, через окно влезает ЧП: подростки похищают знамя райкома. Потом оказывается, что сделал это совершенно бессмысленный малолеток ради украшения своей комнатушки.

Но, конечно, время показной бдительности и архипреданности форме выносит свои вердикты: «полк, потерявший знамя, расформировывают». Карьере Шумилина грозит катастрофа.

Что же герой — карьерист, замысливший преодолеть районный масштаб? Воображение заносит его аж на портретный иконостас членов Политбюро, но это он, пожалуй, хватил. Или не хватил, если вспомнить хоровод портретов из «Фудзиямы»? Восхождение посредственности — норма времени.

Во всяком случае, ЧП приводит Шумилина в состояние паники. Ему бы каяться, отмаливать, выпрашивать. Так он и делает поначалу. А затем, словно шлея под хвост,— выступает вдруг на заводе и бичует комсомольскую показуху. Не совсем в логике образа, но ведь может же человек сорваться, впасть в отчаяние? Впрочем, крепкие руки партийных владык и наставников отводят беду от комсомольского божка: знамя (прежде, чем оно нашлось) возобновляют, непредвиденную трибунную истерику кому-то наверху вздумалось объявить новым почином — даже название с ходу придумали: «Всесоюзный урок искренности». Карьера продолжается?..

Обличительный пафос фильма уже оценили по достоинству и зрители, и некоторые местные партийные функционеры, которые своей маленькой, но пока еще очень прочной властью запретили его демонстрацию в своих вотчинах. Таковы, к сожалению, парадоксы начального периода децентрализации.

Но вот вопрос, который не обойти, как бы ни злобились на картину ее враги. Всегда ли, как в лучших ее сценах, картина берет достоверностью и точностью характеристик, жизненных наблюдений? Скажем, характер главного героя Шумилина мог бы стать более драматичным и сложным, если бы авторы не бросили ему спасательный круг — сцену прозрения, откровения на заводском комсомольском собрании. Желание закруглить интригу здесь явно теснит правду жизни, в которой страх и вечная номенклатурная надежда всплыть не давали раскрыть рта даже тонущему.

«ЧП районного масштаба»
По мотивам одноименной повести Ю. Полякова. Сценарий Ю. Полякова. Постановка С. Снежкина. Оператор В. Бурыкин. Художник М. Гаврилов. Композитор А. Кнайфель. Звукооператор А. Гасан-заде. «Ленфильм», 1988.

Не отказывают себе авторы и в испытаннных приемах возбуждения зрительского интереса: в «клубничке», недавно еще запретной.

Так появляется в «ЧП» одна из самых подробных в нашем кино постельных сцен. Да еще и с нагрузкой: выполняя супружескую повинность, герой продолжает думать о делах служебных.

И — еще круче. Сцена адюльтера на кухне, где герой так нетерпелив, что

«ЧП районного масштаба». Шумилин — И. Бочкин

даже не дает себе труда дотянуть партнершу до кровати. Прямо у кухонного стола под телевизионный аккомпанемент очередной брежневской речи Шумилин разделывется со своей любовницей «старым казачьим способом».

«Утеплять» — говорили раньше, когда дела произведственные слишком уж теснили личную жизнь. Сегодня следует ввести иной термин — «упостеливать».

Параллельный монтаж. Ничего более серьезного, чем говорит о себе и устно, и в печати сам комсомол, в кино пока не высказано. А молодые неформалы — одна из самых активных политических сил в стране? Страсти в политклубах превосходят эмоциональный накал рокфестивалей и конкурсов красоты. Когда кинематограф откроет эту сторону нынешней реальности?

...Как видно, благих намерений все-таки еще недостаточно для того, чтобы родилось произведение искусства. Стилевые, драматургические просчеты фильмов, рассмотренных в этой статье, стремление авторов добиться успеха в обход заявленной аналитичности, с помощью разного рода присадок, добавок, приправ,— все это уводит в сторону от полноценной художественности, образной цельности. Все еще сказывается и привычка полагаться на тему — раньше выражавшую административную конъюнктуру, а сегодня конъюнктуру времени. Не камни, конечно, метать в такие фильмы — еще раз повторю,— живые и честные. Но знать их слабости необходимо. Необходимо, наконец, уяснить, что в искусстве может победить только искусство, а не банальные символы, не «клубничка». И именно искусство, а не тема побеждало во времена застоя в таких картинах, как «Калина красная», «Долгие проводы», в фильмах Тарковского. Дефицит искусства, наверное, самое тяжкое наследие из всех доставшихся нам от прошлого.

Л. Аврутина

Найти магическое слово...

Что же такое «Оно»?

У М. Е. Салтыкова-Щедрина — это Возмездие. За страх. За глупость. За рабскую покорность и потворство Злу.

У С. Овчарова — нечто иное.

«Оно» — образ предмета таинственного, но не названного вслух...

В древнем архаическом сознании действовали магические законы «табу». Предмет или явление, связанное, как предполагалось, с таинственными демоническими силами, нельзя было осязать — трогать руками и называть — касаться словом.

Так рождались метафорические и символические формы искусства. Предмет словно прятали, скрывали от сознания — общаясь с ним на уровне глубокой медитации.

Назвать невозможно. Страшно прикоснуться разумом к тому, что вот уже которую сотню лет превращает нашу жизнь в порочный круг.

«Оно» — это то, что мучает нас. Тайная сила. Она морочит. Заводит в гиблое место, кружит волчком, мешая вырваться и осознать причины наших исторических мучений.

И если попытаться точно определить своеобразие жанра фильма С. Овчарова — то это... заговор. Попытка заговора, заклятья той темной силы, тех тайных механизмов, которые обращают в прах все новые и новые усилия изменить к лучшему жизнь. Отсюда и кружащий, повторяемый, словно «шаманящий» ритм фильма.

Назвав вслух, высветив принародно — экраном, укротить, усмирить, припечатать к позорному столбу, вытащить из темноты подсознания и умолчания собственных демонов. Найти магическое слово... Разорвать заколдованный круг...

Вот что лежит в основе режиссерской идеи фильма.

Сегодня наше отечественное сознание разрешилось, наконец, догадкой, что мы утратили способность к развитию и столетие за столетием не можем никак понять — что же именно мешает нам жить.

Здравые голоса — лишь как одинокие вскрики во всеобщем полусне... И если воззвания к разуму не увенчались успехом до сих пор в стране «коллективного бессознательного», то, быть может, шокотерапия искусства поможет сегодня заглянуть нам в самих себя?

Подлинное шаманство — таинство очищения — уже в самом высоком смысле этого слова — это испытание, погружение в собственные комплексы, изгнание бесов из самих себя... Это и мука, и вознесение на иную высоту духовного.

Этим и пытается заниматься сегодня целая ветвь нашего искусства (к ней принадлежат «Покаяние», «Фонтан», «Мерзавец», «Оно») — коллективной социальной психотерапией.

Образы Руси, показанные С. Овчаровым, картинки ее «комической истории» чем-то напоминают американские фильмы-комиксы «Всемирная история» — разбитные и легкомысленные.

«Оно» (Бюрократический эпос по диалогам и сюжетам М. Е. Салтыкова-Щедрина). Сценарий и постановка С. Овчарова. Оператор В. Федосов. Художник Н. Васильева. Композитор С. Курехин. Звукооператор К. Зарин. «Ленфильм», 1989.

Но С. Овчаров очертил образы нашей «домашней истории» — в садняще-ернической площадной манере пролистав страницы трагического фарса. Картинки Прошлого и Настоящего пропитаны не только запахами грима и кулис, но и пота, толченой коры, мертвечины, дыма и крови... Уже осознаваемый, кажется, всеми абсурд нашей истории Овчаров переплавил в серию гротескных эпизодов, в горькое скоморошье игрище, в «дурацкий балаган».

Домашняя наша история показана им словно из космоса... С Луны... маленькие жалкие человечки бьются отчаянно, сами не зная, за что, молотят друг друга палками, изничтожают порохом, морят голодом — всячески сводят на нет... А все их стилизованное под «немую комическую» существование суетливо и бессмысленно. Мельтешня...

Не люди — людишки. Божьи твари, обделенные разумом. Овчаров показал муравьиную жизнь зло, без снисхождения.

Ведь люди же! Могут не быть муравьями. Значит — хотят ими быть?

Крутится «волчком» историческое колесо. Разворачивается на экране бал-маскарад истории... Эпохи меняют костюмы и маски, а нравы остаются те же.

Карусель Истории с мертвым скрежетом крутится вхолостую. Время замкнуло свой ход.

И люди-тени — персонажи забытой богом пьесы — суетятся на экране как заведенные, без смысла и цели, являя перед нами пугающую догадку, что первобытный хаос догнал нас и что конец пути опять оказался его началом.

Да и есть ли он — этот выход из гиблого места нашей мучительной общей судьбы?

И оттого так выворачивают душу «вращательный» петлеобразный ритм этой исторической киноэпопеи абсурда и круговое движение сюжета, в котором бесконечно прокручивается одна и та же фабула: убивают, обманывают, грабят...

Мы смеемся до упаду и при этом сами себя узнаем, а горечь из души не уходит...

Проходят перед нами бережно восстановленные из ветхих негативов «документальные» кадры Древней Руси и поиски неразумного князя: «а зачем нам разумный-то»?

И символ, и розыгрыш, но придумано и сыграно блестяще.

А вот и «хроника» куртуазных времен, эпоха дворцовых переворотов. Сменяют одна другую отчаянные и крикливые кокотки нашей истории. Бесстыжие, как кабацкие девки, помпадурши лихо, азартно свергают одна другую, таскают за космы, ругаются всласть, а то и устрашающе задирая юбки... Обаятельно, в истинно площадном балаганном духе сыграны управительницы Н. Гундаревой, С. Крючковой и, что неожиданно, М. Тереховой. И пока предаются они в царских масштабах разгулам и интригам, народишку, само-собой, при том помирает немало.

Появляется и стержневой, сквозной персонаж недавней истории. Этакий мужичок-боровичок с завидущим глазом (Р. Быков). Упырь нашего незабытого прошлого.

Новый властитель. Простой такой, посконно-сермяжный дядя. Представитель народа. Свой в доску. В ту самую, в которую упрутся взглядом соратники, «братики-сударики», перед тем как получат свинец в затылок.

Народный дух и народный характер — еще один недавний Идол, которому бездумно поклонялась культура, пока не была им задавлена насмерть. Еще одна Великая Иллюзия, дорого стоивший штамп интеллигентского сознания.

Как-то проглядели, упустили в народнических грезах, что в недрах «освобожденного духа» могут родиться и страшные монстры, способные превратить цветущую землю в пустошь. Но и они плоть от плоти народа, к великому горю и прозрению сегодняшнего дня.

Маленький человек, вчерашний раб, получив власть, всю жизнь устроил по тому закону, чтоб у соседа не могло быть ничего, что не имеет он. «Все поделить!»

Вот до сих пор мы и хлебаем нашу общую похлебку.

Кадры из фильма «Оно»

Одной из главных и тайных пружин нашей исторической действительности оказалась Зависть. Простая человеческая зависть к ближнему своему. Эту догадку с наивной наглядностью райка воплотил Овчаров в щедринской притче о том, как мужнину жену Градоначальник уводом увел. Сюжет о любвеобильном Фердыщенке неожиданно превращается в мифологему современной истории.

Щедринский сюжет с «Органчиком» (О. Табаков) остроумно перенесен в знакомые интерьеры эпохи черных «Чаек». Но мотив человека-фантома, робота-властителя, коим манипулируют (кто? — «Оно»...). для поддержания видимости власти и в чье бездыханное тело подкачивает энергию некая правительством уполномоченная ведьма, пробуждает слишком прочные и близкие аллюзии.

Мотив этот был так многократно растиражирован неофициальной культурой — анекдотом безвременья, что добавить к нему что-либо существенное едва ли удалось режиссеру.

Содержательное же само соотнесение — актуальность щедринских сюжетов и текстов, обретающих смысл национального Мифа, цикличный и замкнутый ходом Истории.

Столетие туда... столетие сюда...

Плюс-минус эпоха...

А ничего не меняется. Страшно.

— Потерпите, братики, всего вдоволь будет!

— Мы люди привышные! Мы потерпеть могим.

— Ежели нас теперича всех в кучу сложить и с четырех концов запалить — мы и тогда противного слова не молвим!

— Нам терпеть можно! Потому что мы знаем, что у нас есть начальники!

Вот уж поистине российское кредо! Правда на все времена...

Убаюкивали себя десятилетиями: «Мы не рабы, рабы не мы». Поняли, наконец: да ведь именно что рабы! Насквозь и безнадежно.

Вот против этой-то безнадежной обреченности и восстает художественная мысль фильма.

Несчастная, не татарами — своими

разоренная, бесконечно нелепая родина. И населена она наивными и послушными сверхчеловеческим терпением наделенными людьми.

По-платоновски чисто и горько, смешно и страшно очерчивает Овчаров персонажей исторического фона — малый российский люд, и это большая его удача. Пожалуй, Овчаров один из немногих современных режиссеров, кто имеет право подойти к воплощению Платонова на экране. Да и для него самого платоновская проза может оказаться очистительным и возрождающим течением, способным переплавить боль, смех и сострадание в единый духовный смысл.

Но можно ли превращать в анекдот, в фарс — спросит зритель — историю, в которой пролито так много крови? И обреченность, и жестокость которой, увы, все еще никак не может стать прошлым?

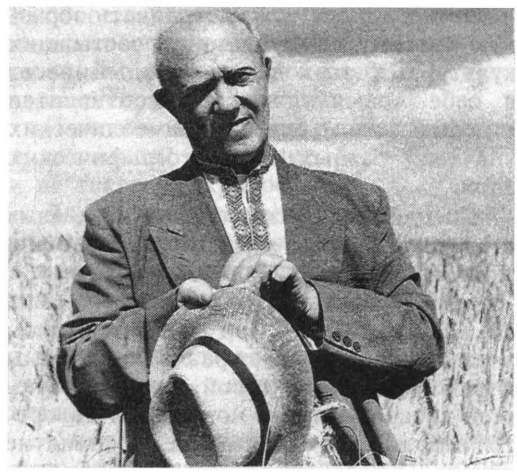
Думается, еще один ключ к пониманию замысла фильма в стремлении посмотреть на собственное прошлое сквозь призму площадного сознания.

Но площадное сознание рождает строй мыслей и формы их выражения самые разные: в нем истоки карнавального смеха и массового искусства. В рамках этого понятия могут сосуществовать и раек, и анекдот, и кич. Опошление смысла и очищение его в топке балаганного смеха.

И современное искусство — от «Покаяния» до параллельного кино, как и Овчаров в фильме «Оно», стремится дать площадному сознанию возможность возвыситься над самим собой, разрушая подсознательные социальные рефлексы, отслаивая слой за слоем фантомы общественной мифологии, стереотипы вчерашнего, да и сегодняшнего дня.

В фильме «Оно» сосуществуют и параллельно движутся две драмы, два сюжета: драма истории и драма культуры...

Драма истории есть осознание трагической застылости структуры при внешнем пестро-лоскутном разнообразии форм, символизирующих приметы сменяющих друг друга эпох.



Кадры из фильма «Оно»

А драма культуры тоже переживает свой сюжет — он развивается в сфере видов и жанров кино. Мы воочию наблюдаем коллизии рождения и смерти культурных эпох и языков.

В ироническом остраннении друг другом и сегодняшним сознанием предстает вавилон мировых кинематографических форм. От «немой комической» до учебного кино, от «Ивана Грозного» до кафкианских мотивов Рехвиашвили, от документальных кадров начала века до современного игрового гротеска. А уж наглядному образцу отечественной социальной киномифологии — журналу «Новости дня» — достается особенно. Происходит виртуозная ироническая игра «фигурами» общественных заблуждений.

Овчаров пытается выстраивать образную систему на фундаменте застывших культурных знаков, где каждый несет в себе «память жанра», соотносится с целым рядом близких символических значений разных кинематографических эпох.

Специфически-символический язык кинематографа — язык цитат, застывших культурных знаков — сходен с «литературностью литературы» (термин Д. С. Лихачева). Под этим термином ученый подразумевает различные формы отражения литературой предшествующей литературы, без понимания которого невозможно адекватное восприятие текста. Кинематографический образ в подобной системе предполагает развертывание своей потенциальной символической сути по принципу «матрешки», а общий образный и смысловой кругооборот художественных идей, их взаимообращение и взаимодействие составляют Круг Большой Культуры.

Культура художественно-символического мышления была насильственно прервана в нашем кинематографе. Медленно, но неудержимо она возрождается лишь сегодня.

Шаги в этом направлении делает и С. Овчаров. Независимо от художественного результата фильма — а он противоречив — сам процесс развития символического мышления очень важен.

В своем «киноэпосе» Овчаров вызывающе сталкивает разнородные контрастирующие жанровые слои и конструкции, сопрягая и отталкивая несовместимые формы и смыслы. Он создает своеобразную антологию штампов художественного сознания и клише социальных мифологий.

Полистилистика в структуре фильма несет свою драматургическую нагрузку. Она символизирует пестроту внешних обликов исторического времени, чье движение иллюзорно. И чем пестрее, чем лоскутнее постмодернистский коврик, который ткет режиссер, тем очевиднее, что Движения нет и Время лишь меняет маски на Лице Истории, а истинное выражение — зловещая застывшая улыбка, в которой отражен российский инвариант (полюбившееся словечко в нашей исторической публицистике — а куда от него теперь деться?)... Инвариант деспотизма и рабской покорности.

И все же одной этой главной идеи, при всей ее глобальности, для экранной эпопеи в двух сериях мало. Сегодня идея эта растиражирована в десятках публицистических статей, а щедринский материал дает основание для более глубокого и пристального взгляда на глубинные механизмы деформации нашей жизни.

Но многие реалии сегодняшнего бытия, актуальные и болезненные, прямо связанные с главной идеей фильма, уходят от внимания режиссера, уступая место иному содержанию. Задуманный как социальный эпос, фильм отчетливо перерождается в эпос культурный, в путешествие по прошлому и настоящему кинематографических языков.

Коллизии форм создают свой самодостаточный сюжет, уводят зрительское восприятие в сферу чистой игры — «игры в бисер» режиссерской фантазии. На пути художественного развития главная идея ускользает от самой себя, сворачивая в сторону, отстраняясь от реальных проблем сегодняшнего дня. А они прямо-таки взывают к осмыслению. И возникает в структуре кинозрелища своеобразная «автономия» форм. Сегодня всем нам страшно додумывать

многое до конца, но «эмиграция» в трюк, в мир чистых форм тем более уже не спасет.

Но реальность Игры — не конечное пространство фильма. За ним — еще одно, иное...

Режиссер, казалось бы, увлекается сам и увлекает нас праздником искусства. Но то тут, то там вдруг обнаруживаются прорехи — пустоты смысла. Под маской капустника, арлекинады — нагромождение абсурда, наступление царства Хаоса.

Вновь возникает трагическое пространство, но уже иной природы, иного качества.

Западная цивилизация уже пережила свою «черную дыру» — саморефлексию культуры. Теперь и на отечественной почве созрели целые гроздья «домашнего» постмодернизма. И не привитые это плоды, чего уж там... Проросли они из ростков нами же посеянных семян. Да и климат вдруг стал подходящим. Еще только предстоит серьезно осмыслить этот горький плод, а уже появились «сорта» — А. Сокурова, К. Муратовой, С. Соловьева, прибавился вариант С. Овчарова...

Общее для всех — несомненность девальвации прежних культурных и духовно-нравственных ориентиров. Поразному, но бестрепетно расщепляются, разрушаются, преодолеваются постулаты традиционной драмы. Великим релятивизмом постмодернизма. Так утверждает себя в искусстве поколение, которое больше не хочет быть одураченным. Никем и ничем.

Нет единства характеров, как нет и не может быть личности, ее сущности, ядра в этом безумном мире, разрушающем духовную структуру человека.

И нет в фильме «Оно» драматического характера как единой «монады». Персонаж Р. Быкова соединяет в своем образе одновременно разных вождей, меняются маски, а сущность их одна — зловещая социальная роль.

И наоборот, казалось бы, единый персонаж — знак хрущевской оттепели — вдруг в рамках образа меняет свой духовный лик на противоположный, предстает в изображении разных актеров (Р. Быков, Л. Куравлев).

Демонический маскарад, нравственный «шабаш» — где друг, где враг, где добро и зло — все таинственное спуталось в исторических катаклизмах.

Нет Времени — оно замкнуло свой ход, заманив нас в лабиринты социальных иллюзий.

Нет Истины, а есть претензии на нее, которые, процарствовав недолго, сменяются такими же тщедушными, но полными исторического апломба постулатами. Равно значимы и равно бессмысленны все точки зрения на мир и способы его отражения.

Нет иерархии моральных значений, как нет и художественных иерархий. Высокое и низкое искусство, элитарное и массовое, нравственное и безнравственное соединилось в клубке постмодернистских конструкций.

И не демонизмом ли отдают эти игры художников? А может быть, зеркало и не такое уж кривое...

Да, в основе постмодернизма — страх. Обычный страх человека, заглянувшего в дурную бесконечность. Слабость духа, истощение веры.

Но — что есть, то есть. Так уж с нами получилось...

И заговор — попытка преодолеть растерянность.

А имеет ли право художник переносить свой душевный разлад на полотно, заражать своим страхом других?

Всегда была уверена, что нет.

А если это общий страх, тотальный? И отражение Великого Кризиса нашей истории? Тогда какую правду о нас должно нести современное искусство?

Должно ли давать новую точку опоры или вышибать из-под ног трухлявые, гнилые перекрытия?

Вот если бы знать, что там внизу и сколько падать...

— Но как вы таким манером жить можете? — спрашивает очередной градоначальник.

— Так и живем, что настоящей жизни не имеем,— отвечали глуповцы, и при этом не то засмеялись, не то заплакали...

Л. Аннинский

«А если это даже не любовь?»

У приверженцев Лескова я прошу прощения за заголовок статьи — они могут счесть его странным: такое вторжение из наших шестидесятых в тогдашние шестидесятые, из «прикладных» киноспоров — в лесковскую толщу, каковую ни к чему такому не приложишь.

Однако у бывалых кинозрителей, я думаю, прощенья просить не нужно: они отлично помнят не только дискуссию вокруг фильма Ю. Райзмана «А если это любовь?» в 1962 году,— они помнят, сколь многое в нашем духовном бытии связалось с той любовной историей. И хотя психология последних идеалистов, подснежных людей Первой Оттепели мало общего имеет с психологией крутых и даже кровавых лесковских купцов-приказчиков эпохи Освобождения,— вопрос-то универсальный. Я имею в виду только что сделанную Романом Балаяном экранизацию одной из самых жутких повестей Лескова — «Леди Макбет Мценского уезда» — о купчихе, которая ради любви к приказчику угробила четверых. И хотя Балаян одного угробленного из дела изъял,— ужас не уменьшился; троих-то все-таки баба угробила: мужа — по голове подсвечником, ребенка — подушкой удушив, соперницу на каторге — утопив. Ради любви!

Разумеется, зрители наши станут искать в этой киноистории прежде всего роковую любовь, и не исключено, что, не найдя в фильме убедительности по этой части,— и зададут они Балаяну тот самый, оттепельный, четвертьвековой давности, торжествующий вопрос на засыпку:

— А если это не любовь?!

На что я, после долгих и мучительных колебаний (на предмет того, есть ли в фильме Балаяна эта самая любовь или ее там нет), отвечу, что, может быть, ее там не только нет, но и быть не может... при том, что Балаян, естественно, изо всех сил любовь в этой истории ищет, потому что так указано в условии действия.

Хорошо, о любви поговорим ниже. А пока — о том, что в лесковской истории Балаян берется найти, а что — сразу отказывается даже и искать.

Это второе — очень интересно. Взять лесковскую повесть и попытаться стряхнуть все то, что наросло на ней за сто двадцать лет бытования в читательской массе. Про зрительскую массу речи нет, зрительской массы (у нас, во всяком случае) у лесковского сюжета не было: польская (впрочем, снятая в Югославии) лента Вайды у нас не шла, потому что в грешники попал Вайда, а экранизация оперы Шостаковича не шла, протому что в грешницы попала спевшая Катерину Вишневская; про допотопные картины Аркатова и Сабинского вообще молчу: кто их помнит? И вообще: что Балаяну кинопредшественники?! Он, с его установкой на собственный образный строй, и должен был их игнорировать.

«Леди Макбет Мценского уезда»
По мотивам одноименного очерка Н. С. Лескова. Сценарий П. Финна, Р. Балаяна. Постановка Р. Балаяна. Оператор П. Лебешев. Художники С. Меняльщиков, А. Самулекин. Музыка Е. Евсеева. Звукооператор С. Литвинов. «Мосфильм», при участии «Медиактюэль С. А.» (Швейцария), 1989.

«Леди Макбет Мценского уезда».
Катерина — Н. Андрейченко,
Сергей — А. Абдулов

Труднее игнорировать другое: от веку сложившийся сереотип восприятия лесковской повести именно в *читательской* массе. Стереотип, подкрепленный не только цепочкой театральных инсценировок (вплоть до гончаровской) и книжных иллюстраций (вплоть до глазуновских), но прежде всего массовой «школьной» трактовкой, с 20-х годов прямо-таки въевшейся в сознание людей. И отнюдь не потому, что в трактовке этой преуспели ловкие вульгаризаторы-критики. Напротив, критики были неловки, эти дуболомы работали иногда просто топорно, объявляя лесковскую героиню жертвой классового давления и жестоких обстоятельств при проклятом царизме. Но эта трактовка, увы, соответствовала народным ожиданиям, она хорошо сочеталась с традиционным мифом о любви, которая все дозволяет. По этому народному мифу Катерина Львовна Измайлова хоть и душегубка, но — невиноватая. Опираясь на эту почву, критики (особенно в 20—30-е годы) завиноватили во всех ее преступлениях не ее, а проклятые обстоятельства эксплуататорского строя. Но тогда, простите, в противовес обстоятельствам нужна любовь. Чтобы четыре гроба

перевесить — любовь нерассуждающая, роковая. Любовь, и все тут. Так эмоциональное народное мифотворчество, соединяясь с доктринерской истерией «классовых интерпретаторов», дает с 20-х годов (впрочем, раньше — с лесковских еще времен) тот самый «комплот», пошатнуть который непросто. Катерина Измайлова — не убийца и преступница, а героиня, на все пошедшая ради любви! Что-то вроде Катерины Кабановой из «Грозы» Островского или Катюши Масловой из «Воскресения» Толстого.

Сквозь этот магический кристалл можно вообще преломить что угодно. Разве любовь к светлому будущему не давала опять-таки право преступить что угодно? А если он скажет «солги» — солги, а если он скажет «убей» — убей. И попробуй заикнись против.

Балаян, впрочем, «против» не идет. Он не пытается ни опровергнуть, ни даже вообще оценить прежние интерпретации лесковского сюжета. Он их игнорирует. И правильно. Он читает Лескова «с нуля». Только так и можно.

Какими глазами читает — это мы с первого кадра начинаем чувствовать. Это наши глаза, в чем и суть. Смотрится в зеркальце девочка... видны зубки, губки, щечки... Вдруг в том же зеркальце вроде те же щечки... а не те: каторжанка. Судьба связана в узел: личность — едина. Не ангел, которого обстоятельства «превратили» в дьявола, а индивид, судьба которого как бы и предопределена его качествами. Как бы схвачена воедино, сразу, с этого киноэпиграфа, с зеркальца.

В том, как Балаян погружается «внутрь души» (то есть не идет по периферии характера, фиксируя воздействия «среды» и реакции «заедаемого» героя, а сразу идет вглубь, в ядро, в магму подсознания),— тут сказывается опыт «Полетов во сне и наяву». Звукопись дана как бы «изнутри дыхания»: между словами — вздохи, стоны, всхлипы, зевки, «скрипы организма». Крупные планы тела: плечо, кожа, пятнышки на коже. Губы, зубы, оскал. Ложка, глотание. Плоть. «Нутро». Балаян опускается в организм как в преисподнюю. В этом есть определенный умысел: ищет «изначальное». Ищет любовь, а натыкается на «природу»: на плоть и секс. Ну, о любви, как я обещал, поговорим под занавес, а вот звуков плоти и знаков секса в фильме достаточно. Красота плоти — не только тела, но вообще «ткани мира», когда колечки волос так же хочется потрогать, как оборочки на блузке или листочки на дереве, под которым происходит любовь,— это, в общем, еще одна вариация стиля ретро, набравшего у нас силу со времен «Дворянского гнезда» Кончаловского. Да и Павел Лебешев отработал этот стиль до блеска на фильмах Михалкова, предшествовавших в его операторской биографии фильму по Лескову. Но теперь эта ретро-ностальгия окрашена как бы ожиданием подвоха или, возвышеннее говоря, обмана. Прекрасен крестьянский двор, мило скрипят половицы, трепещут листочки... Но двор тревожно пуст, и цепи крестьянских весов предвещают кандальный звон, и листочки кажутся искусственными. Вся «плоть» фильма до царственных обводов прически мценской купчихи (перед нами все-таки «леди Макбет», хоть и нашенского уезда) — все тронуто искусственностью. И отнюдь не только потому, что авторы экранизации наперед знают, куда заведет Катерину Измайлову «логика естества». Дело глубже: ведь авторам экранизации неоткуда черпать эмоции, кроме как из собственной души и окружающей реальности,— классик только повод дает. А реальность души такова, что и «назад хочется», в нетронутую, зеленую, «экологически чистую» купецкую усадьбу, но и «нельзя» туда — нет там ни чистоты, ни красоты: ловушка. Ретрообман. Вот это ощущение ретромагии, на которую авторы все-таки как бы хотят поддаться,— главный эффект фильма, если говорить об образной «плоти» его.

По части секса проще: тут просто поддавки со зрителем. Как же можно без амурных сцен, если «это любовь»? Должен сказать, что на меня — зритель-

ски — все эти кувыркания в траве, в постели и в сарае действуют «прямо наоборот» Эрос вообще настолько сильное средство, что чем меньше, тем лучше. Тут малейший перебор чудовищен. До Клода Лелуша, давшего в «Мужчине и женщине» гениальный лирический киноапофеоз эроса, мы подняться не в силах, а попадаем с нашей сексуальной гимнастикой точнехонько в след «Маленькой Веры». Так что извините, но рекорд уже зарегистрирован,— теперь в сознании зрителя все от него и отсчитывается.

Ищем любовь, натыкаемся на секс, причем на секс какой-то гимнастический... Ладно. Поговорим о характерах.

Здесь Балаян делает свой главный выигрышный ход — в характере главной героини он идет наперекор ожиданиям. Мы — по традиции — ждем купчихи непременно кустодиевской, необъятной, победоносно-сдобной — благо сам Борис Кустодиев и заложил традицию своими знаменитыми иллюстрациями к лесковской повести. Балаян с этой традицией резко расходится, и он прав. В Наталье Андрейченко нет ничего ни от кустодиевской купчихи, ни вообще от «русской бабы» в экспортном исполнении — она играет современную деятельную дамочку полугородского типа, прячущую под притворной ленью быструю ориентацию и точную хватку; на дне души здесь не столько страсть, сколько нетерпение, не столько блаженство, сколько выжидание... и наконец, главное: не столько «хищность» захватчицы, сколько хитрость обойденной. Я не знаю, какое отношение этот психологический тип имеет к лесковской героине, боюсь, что условное, но я знаю, какое отношение он имеет к героиням нашего времени: безусловное и прямое.

Но, пожалуй, Наталья Андрейченко — единственное (хотя и главное!) актерское «попадание» в фильме Балаяна. Остальное — под некоторым вопросом.

Муж героини — Зиновий Борисович — сделан, увы, по самому ожидаемому шаблону. Хлипкий, сиплый, физически неприятный... Под грех Катерины Львовны подводится базис почти физиологический, то есть самый примитивный и неинтересный. У Лескова, надо сказать, дело тоньше. У Лескова — культурный хозяин, в известном смысле — надежда новой России, и неспроста он кричит Сергею и Катерине, когда те его добивают: «Что же это вы делаете, варвары!» Все это в фильме исчезло. Тут просто: муж «противный», а любовник — «завлекательный».

Да и любовник завлекателен шаблонно. Пшеничные кудельки, усики, бородка. Плечи — косая сажень. Не вполне, правда, понятно, зачем этому декоративно-былинному молодцу библейски грустные глаза. Эти свои глаза Александр Абдулов спрятать не может, но с обликом его героя они не вяжутся. Получается механическое соединение черт... впрочем, к финалу, эта грусть уже в беспросветно-черном варианте как бы оправдана каторгой. Но все-таки — набор черт. Характера нет.

Вы скажете: так и у Лескова же нет! И у Лескова — «злодейский набор», «силуэт соблазнителя» — недаром же Илья Глазунов так проиллюстрировал повесть, что красная рубаха Сергея оказалась выразительнее его лица...

Так что же? Лесков кинематографистам дает *возможности*, он завещает — *вопросы*. А ответы все равно наши, тут за классика не спрячешься. Классик написал свою повесть («очерк») в середине 1860-х годов ради своих целей, в самый разгар либеральных иллюзий, когда казалось, что в брешь Освобождения хлынет раскрепощенная, нравственно чистая народная масса; вразрез этим ожиданиям Лесков и выдал своего Сергея-приказчика: вот, мол, что оттуда хлынет! Да, он обошелся и без «диалектики души», и без тонких мотивировок, для решения *его* задачи достаточно было в судьбе «народного героя» дать самый факт предательства: этот герой стал прямым и простым отрицанием некрасовского Огородника!

Строго-то сказать, Лесков и Катерину Львовну мотивировал весьма хитро и даже неуловимо. Лукав, коварен изограф, недаром пестрит у него текст,

бликует, отблескивает, слепит — не различишь, что там: только трупы вылетают «из-под ковра» — из-под цветастого ковра «в народном вкусе». Для полемики с «народопоклонниками» 1865 года этого крутого виража, этого неожиданного «бокового света» Лескову было достаточно! Так пронизал, что подсек нашу идольскую веру, что и через век с четвертью к его повести возвращаемся.

Но опять-таки: вопрос — лесковский, а ответ-то наш. Я ведь не на фоне пореформенной деревни прошлого века и «участия торгового капитала» в тогдашней уездной экономике воспринимаю героиню Натальи Андрейченко. Я ее воспринимаю на сегодняшнем фоне: на том фоне, где надо учреждать во всесоюзном масштабе Детский фонд, потому что детские дома переполнены (в мирное время!), растить и воспитывать детей некому, и сюжет о матери, которая, родив, подкидывает ребенка «к порогу роддома», а сама идет гулять дальше,— сюжет этот становится в нашей криминологии одним из самых модных. Рушится последняя основа — женская душа, пропадает инстинкт рода, инстинкт семьи — вот на каком фоне я воспринимаю героиню Натальи Андрейченко, шарахнувшую подсвечником мужа, удавившую ребенка и утопившую соперницу.

Ради чего? Ради любви?

Но тут ее нет.

Тогда я ставлю новый вопрос: а если все горе, вся правда, весь ужас фильма в том и состоят, что любви — нет, что ее неоткуда взять в наших душах, и называем мы этим словом нечто совсем другое? Если это никакая не оплошность авторов экранизации, не сумевших разыграть любовь в «предложенном сюжете»,— а правда, невзначай проступившая сквозь предложенный сюжет? Если то, что сыграла Андрейченко, и есть правда наших душ: смесь расчета и безжалостности, имитация счастья, замешанная на самообмане, и секс в качестве игрового заменителя цели, которой в жизни нет?

В этой безлюбой ситуации можно сколько угодно вычленять «вещество любви» — все равно будет заменитель: в постели, на травке или на мешках в сарае. Одна радость, что абдуловский герой-любовник думает, что это «и есть» любовь, зато героиня Андрейченко задним, звериным, кошачьим своим умом чует что все это — лишь смертная игра, но другой игры у нее все равно нет, и других правил тоже.

Впрочем, отчего ж и не «любовь»?

Вот теперь объяснимся на этот предмет.

Мы привыкли думать (существует колоссальная инерция такого самогипноза во всех слоях общества, и в глубинном слое народа прежде всего), что любовь — это некое особое начало, некое «вещество», которое делает нас счастливыми, компенсирует наши беды и оправдывает грехи.

Так вот: нет «вещества», нет особого начала. Если его выделить, получится секс, вполне природно-безличный и вполне киношно-коммерческий. Поэтому лучше не выделять. Любовь — не особое начало, а особое состояние, в котором разом и целостно выявляются все начала и концы, вся суть человека. Каков человек — таков он и в любви. В любви-то и видно, каков он. Есть в человеке жалость — он и в любви пожалеет другого. А зверь — он и любит зверски. Так все выявляется. Как в зеркальце.

Зеркальце, которым «окаймил» свой фильм Балаян, как бы намекает на неотвратимость того, что заложено в индивиде. Оскалилась девочка, зубки показывает, глядишь, а в зеркальце уже каторжанка. Знаете, при всей элементарности этого режиссерского хода, я его приемлю. Хотя бы потому, что им отрицается вся пошлость идеи «несправедливой кары», обрушенной «старым обществом» на «любящую душу»,— все то, что навешано в нашем сознании на лесковский сюжет. Я и противоположной идеи не приемлю: будто каторга есть «справедливое наказание» героине фильма за «грех». Хотя на какое-то мгновенье мелькает у меня по ходу фильма и эта мысль. Но Балаян снимает ее финалом.

Пляска с соперницей на краешке

парома — как пляска мертвецов, в которой истерическое веселье перекрывает злобу и ненависть. Потом — радужная синь озера, в глубине которого красиво качаются две утопленницы: убийца и жертва. Высокий классический реквием осеняет обеих, объединяет, примиряет. Что-то странное, ранящее вкус в этом финале. И то, что все прежнее, удалое, лихое, «народное», с выкриком и покриком, с русским широченным размахом, вдруг гаснет, притихая перед божественной музыкой. И то, что вместо ожидаемой беспросветно-серой, свинцовой сибирской тоски, от которой взвыл когда-то Лесков,— видишь это очарованное подводное царство, этот мираж. И то, что после судорожного — на протяжении всей картины — поиска: а где же там у них любовь? — вдруг возникает догадка, что дело вовсе не в том, любовь у них там или не любовь, а в том, что это ничего не меняет и ни от чего не спасает. Ни от покаяния, которого нет и следа в этих душах. Ни от ужаса при мысли, какие мы и чего стóим, когда этот весь ужас все-таки пробьется в нас. Ни от возмездия — независимо от того, как мы назовем обуревающие нас силы: любовь, антилюбовь или «даже не любовь».

R. S. Хочу с признательностью вспомнить имя человека, нашедшего когда-то формулу, которую я теперь поставил заголовком к статье. В 1962 году надо было иметь и независимость, и проницательность — задать такой вопрос сторонникам и противникам Райзмана (ибо не только о фильме шел спор, как и сейчас — не только о фильме). Имя это: Любовь Иванова — не должно затеряться в нашей памяти теперь, когда плеяда новых Ивановых блистает в нашей критике. Иногда тихий и трезвый вопрос только и может несколько отрезвить нас среди пьянящего раскрепощения.

Сергей Лаврентьев

Жаворонки еще на нити

...Их двадцать четыре человека. Они молоды и веселы, счастливы и талантливы. Они мечтали поступить в театральный институт. Позади — почти все экзамены. Остался один, последний, решающий.

В ленте известного болгарского режиссера Рангела Вылчанова «А теперь куда?» мы не увидим ничего, кроме этого самого последнего приемного экзамена. Вылчанов четко и недвусмысленно заявляет — ситуация *экзамена* интересует его постольку, поскольку позволяет с наибольшей ясностью высказаться по поводу существующего социального и нравственного неблагополучия.

Впрочем, новаторство Вылчанова заключено не в том, что притчевый характер его повествования заявлен с первых же кадров. Отмежевавшись от Феллини (который, как известно, снял свою «Репетицию оркестра» по сути в декорации одного зала, что не помешало ему придать киноповествованию глобальный притчевый размах), болгарский постановщик солидаризируется с не менее крупными режиссерами. Милош Форман в «Конкурсе», Боб Фосс в фильме «Вся эта суета», Ричард Аттенборо в «Кордебалете» столь же явно использовали ситуацию просмотра и прослушивания конкурсантов в качестве некоей универсальной модели человеческого существования в нашем веке. Человек не властен над своей судьбой: за него решают невидимые и неизменно враждебные силы, наделенные абсолютной властью.

И все же следует заметить, что тотальный пессимизм подобного взгляда на мир, восходящий к кафкианским пророчествам, у Вылчанова выражен более явно, более отчетливо, чем у вышепоименованных корифеев. У него нет даже малейшего любования процедурой прослушивания. С самого начала становится ясной бесчеловечность того, что вершится на наших глазах.

Абитуриенты на видят тех, кто решает их судьбу. Они видят лишь темный зал и слышат Голос, звучащий ниоткуда и отовсюду. Голос приказывает им, распоряжается ими. В его интонациях, в его обертонах конкурсанты пытаются уловить отношение к себе, к товарищам. Но Голос одинаково безжалостен и бесстрастен.

Экзамен-эксперимент начинается с того, что ребятам объявляют — никто не покинет помещения до тех пор, пока Комиссия не сочтет нужным завершить конкурс. За спинами парней и девчонок раздается тяжелое лязгание — закрываются массивные створки железного занавеса...

Здесь, видимо, следовало бы вновь отвлечься от фильма и порассуждать о том, что мировой кинематограф любит ситуации замкнутых пространств, в которых люди, не имеющие выхода, проявляют самые неожиданные, самые потаенные черты своего характера. На первый взгляд повод для подобных размышлений налицо. Оказавшись взаперти, встревоженные молодые люди начинают вести себя беспокойно. Причем проявления этого психологически объяснимого состояния в высшей степени различны. Тем более различны, что все ребята — яркие творческие индивидуальности, без пяти минут студенты театрального института. Стремление сделаться артистами обострило их внимание ко всему, что может помешать осуществлению их мечты. В сопротивлении Неожиданному наиболее полно раскрывается уже не актерская, а человеческая сущность абитуриентов — на это, кстати, и рассчитывала невидимая Комиссия.

Мы видим испуганную девушку, готовую скорей умереть, чем предстать пред светлые очи членов Комиссии. Рядом с ней девица,

---

«А теперь куда!» («А сега накъде!»)
Авторы сценария Георгий Данаилов, Рангел Вылчанов. Режиссер Рангел Вылчанов. Оператор Радослав Спасов. Художник Ирина Стойнева. Композитор Кирил Дончев. Производство студии художественных фильмов «Бояна» (Болгария).

что называется, прожженная, успевшая немало повидать на своем недолгом веку. А вот моментальный портрет трогательного в своей провинциальной обстоятельности деревенского жителя с большим чемоданом. Здесь же утонченный интеллектуал — тонкие черты лица, нервная худоба, руки музыканта, очки; а рядом — коренастый крепыш с осанкой и манерами плейбоя. Вот — законченный лидер, могущий сплотить коллектив, подвигнуть его на восстание, а вот — циник и скептик, прекрасно знающий, чем кончаются все восстания...

Но важно и то, что юные герои картины Вылчанова, в отличие от персонажей множества других лент, в которых использована ситуация замкнутого пространства, попадают в это пространство по *собственной* воле. Они свято верят, что экзамен — это временные трудности. Мол, стоит только *переступить* через унижения, попасть в институт — и вот нынешние муки сотрутся в памяти. Надо только запастись терпением и как можно точнее выполнить все, что велит Комиссия.

Существенное значение имеет, на мой взгляд, символика профессии. Конкурсанты переносят утонченные издевательства во имя того, чтобы сделаться *артистами* — по обывательским представлениям, наиболее обеспеченными и счастливыми членами общества, а на самом деле расплачивающимися за славу и благополучие пожизненным исполнением чужой воли.

Так надо ли вообще участвовать в этом унизительном конкурсе? Да и конкурс ли это вообще? Скорее, допрос, бесцеремонное выворачивание человека наизнанку, эксперимент на чувство тотальной несвободы — что называется, учись, может в жизни пригодиться... За кулисами, где они ожидают своей очереди, спрятаны подслушивающие устройства. Кулуарные разговоры конкурсантов, часто весьма циничные, их злоба на Комиссию, споры, попытки объединиться, чтобы противостоять издевательствам,— все моментально становится известным Комиссии...

И уже начинает казаться, что все это — кошмарный сон, что молодежь участвует в странном абсурдистском марафоне, в котором выигравший не получает ничего. В финале мы видим наших героев, застывших в ожидании у прибрежных скал. Набегает морская волна и как бы смывает стоящие фигуры. Они так и исчезают, ожидая чего-то. Чего? Что же посулила им Комиссия? Кто победил? Кто проиграл? Да и могут ли быть в таком соревновании унижений победители, даже те, кто все-таки одолел неприступно-безмолвный барьер требований Комиссии?..

...Фильм «А теперь куда?» я смотрел жарким июльским утром в одном из залов софийской киностудии «Бояна». Рядом со мной сидели киноведы из Болгарии и Чехословакии. Когда картина кончилась, мы стали аплодировать не потому, что постановщик сидел недалеко от нас, а, думается, потому, что замечательному режиссеру удалось реалистично передать нашу общую восточноевропейскую тоску и боль, наше общее ощущение сильно затянувшегося последнего испытания на пороге лучшей жизни.

«Жаворонки на нити» — так называлась лента, которой завершил лучший период своего творчества чехословацкий режиссер Иржи Менцель. Она не успела выйти на экраны — нить, которую было развязали, снова оказалась закрепленной тройным узлом,— но в тот момент, когда картина создавалась, Рангел Вылчанов работал в Праге. И кто знает, не эта ли картина, не ситуация ли краха чехословацкой «новой волны» зародили в душе знаменитого болгарина намерение создать когда-нибудь свой фильм о привязанных птицах?..

Это, конечно, всего лишь предположение, но, по-моему, не лишенное оснований. Очень многое роднит фильм Вылчанова с кинематографом «пражской весны» — стилистика, взгляд на социально-общественные проблемы, обращение к молодежи как к индикатору настроений в обществе. Только пессимизма у болгарского режиссера побольше чем у его чехословацких коллег. Но это и понятно — прошло двадцать лет, а нить все еще крепка...

●

Правда, сегодня уже с уверенностью можно сказать иначе: была крепка. Пока статья писалась и проходила четырехмесячный производственный цикл, и в Болгарии, и в Чехословакии произошли значительные события в общественной жизни, превышающие по своему значению давнюю «пражскую весну».

Анкета кинокритиков «ИК»

Фильмы февраля	В. Гульченко	Л. Донец	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Карахан	Е. Левин	Д. Попов	Н. Сирвля	Е. Стишова	М. Сулькин	А. Титов	П. Шепотинник	К. Щербаков
ОТЧЕ НАШ Мосфильм					3	3	2	2		2	2	2	
СТЕКЛЯННЫЙ ЛАБИРИНТ Киностудия имени М. Горького		3	3			3		2	3,5	3	3		3,5
СТАЛИНГРАД Мосфильм	1	2	2	2	2	2	1		1	2	1		2
БУМАЖНЫЕ ГЛАЗА ПРИШВИНА Ленфильм	3	3		4	4	3	4	4,5	4,5	4	4	4	3
О ЛЮБВИ ГОВОРИТЬ НЕ БУДЕМ Рижская киностудия			3	3	3,5	3	3	3	3	3,5	3	2,5	3
ХРАМ ВОЗДУХА Азербайджанфильм				3,5	3,5	4	3,5	3	3,5	3	3		
БЕЛАЯ КОСТЬ Арменфильм		3,5	3,5	3,5	3,5	3	3	3	3,5	3,5	3	3,5	4
КОНЕЧНАЯ ОСТАНОВКА Казахфильм	4,5	4	5	5	5	4	4	5	5	4,5	5	4	4,5
ОНО Ленфильм		4,5	4	4	4			4,5			4	4,5	4

Михаил Аграновичч

Победа в кино бывает только общей

Беседу ведет Д. Салынский

Держу в руках небольшую бронзовую фигурку с крыльями — вольный, по-современному угловатый вариант античной богини победы. Бронза темная, будто покрытая патиной, но это лак, еще совсем свежий. Патина возникнет позже, через много лет, когда эта скульптура займет свое место в каком-то из музеев будущего, где ее поставят на фоне афиши «Покаяния» — фильма, который стал яркой вехой поворота к новой эпохе в нашем кино и не только в кино. Приз Союза кинематографистов оператору «Покаяния» Михаилу Аграновичу — эта бронзовая богиня — стоит пока не в музее, а в московской квартире, скромно примостившись на телевизоре рядом с сувенирными фигурками и настольной лампой в виде кинокамеры, привезенной из Голливуда в подарок хозяину дома.

Дмитрий Салынский. Михаил Леонидович, причастность к «Покаянию» стала подарком судьбы многим вашим товарищам по съемочной группе. Но для вас это еще и серьезный личный рубеж — вы признаны лучшим оператором советского кино за съемку этой картины.

Фильм снимался в начале 80-х годов, в то время отношение к его теме и прототипам — имею в виду официальное отношение — было противоположно нынешнему, упоминания о них запрещались, карались. Каков был психологический настрой во время работы в связи с этим?

Михаил Агранович. Не было ли страшно? Нет, потому что все мы были убеждены, что картину никто никогда не увидит, что ее не выпустят на экраны. И я относился к работе спокойно, как к празднику, который мне выпал. И мы все в него — в этот праздник — играли. Играли в эту игру с удовольствием.

Д. Салынский. У всех было такое ощущение?

М. Агранович. У большинства. Тенгиз Абуладзе оптимист, иначе он бы за это кино не взялся. У него были смутные надежды, что где-нибудь, может, в Грузии по телевидению покажут. Он оказался прав в своем оптимизме.

Д. Салынский. Праздник был не сказать чтобы очень веселый.

М. Агранович. Что было, то было. Ситуация тогда не располагала к такой картине. Я присоединился к съемкам зимой 82/83 годов, а работа над картиной началась раньше, еще в 81-м, когда ничто не предвещало перемен и фильм этот был акцией почти безнадежной. Если книгу, написанную «в стол», можно дать друзьям почитать, то картину кому покажешь?.. Я понимал, что если чудом напечатают одну копию, все равно она будет в Тбилиси. Как показать ее десяти-двадцати близким друзьям? Об этом я мечтал в конце каждого съемочного дня, потому что понимал, что мы делаем в нашем кинематографе нечто из ряда выходящее.

Д. Салынский. Обстановка вокруг съемок была спокойной?

М. Агранович. И да и нет. Были те, кто создавал препятствия. Но было у нас и мощное прикрытие — Э. Шеварднадзе. Он как-то деликатно гасил нападки на нас, и к тому моменту, когда его перевели в Москву, кино было все снято. Даже почти смонтировано. Если бы его там не было, картину бы закрыли напрочь. И как только он уехал, были арестованы копии: нашелся предлог — кто-то распространял кассеты по городу. Ходили по квартирам с обысками, изымали кассеты, и этот разгул продолжался полгода или больше, пока не вмешался Союз кинематографистов. Потом Резо Чхеидзе привез копию в Москву Элему Климову, и тот сумел решить судьбу картины в более высоких инстанциях.

Д. Салынский. Ощущение «письма в стол», точнее, съемки «на полку», помогало или мешало?

М. Агранович. Помогало. Когда понимаешь, что над тобой никакой редактуры и работа как бы только для себя — Тенгиз нас на это настраивал с самого начала,— то работаешь, чувствуешь и мыслишь абсолютно раскованно.

Д. Салынский. Необычное ощущение?

М. Агранович. Да. Первый раз в жизни и, наверное, последний. Тем более что никакой догмы не было в сценарии, многое придумывалось на ходу. Тенгиз и сам выдумщик и с удовольствием отбирал предложения со всех сторон. Была атмосфера чистого творчества.

Д. Салынский. Цена за раскованность и свободу, самые естественные и ценные вещи в искусстве,— отказ от надежды, что кто-то увидит ваше создание... Эта обстановка в искусстве и сейчас исправляется не так быстро и просто, как хотелось бы. Вернемся к картине — как родился ее сюжет?

М. Агранович. В одной грузинской газете было сообщение, что в районном городке или селе некто выкопал труп соседа, потому что считал, что тот нехороший человек и не должен быть похоронен в этой земле. Нана Джанелидзе — соавтор сценария и второй режиссер на картине — мне рассказывала, что эта заметка ее поразила и стала импульсом;— дальше они с Абуладзе размотали эту историю, и возник сценарий.

Д. Салынский. В нем изначально была заложена своеобразная форма фильма?

М. Агранович. То есть можно ли было иначе это кино сделать? Нет. Иначе Тенгиз никогда не мог. Многие считают, что он выбрал эту форму, потому что было опасно говорить прямо, надо было спрятаться за аллегориями. Но он так работает всегда. Это его язык. Ему это интересно, и по-другому фильм не мог сниматься. Если бы я не смог снять так, как он задумал, то сделал бы кто-то другой, а мы бы расстались. Тут Тенгиза не сдвинешь. Хотя я подозреваю, что вначале он пытался искать какое-то другое решение. Потому что эпизод с бревнами, снятый одним из первых и не мной, а другим оператором, этот эпизод идет от факта. Он не придуман, в основе — действительно рассказанный случай, и снят он реалистически. Когда в конце появляются опилки и перепиленные бревна, то понимаешь, что это уже выше факта. Но эти самые дорогие образы рождаются из абсолютной достоверности эпизода в целом. Например, белый рояль не вызывает у меня достоверных ассоциаций. Белый рояль, стоящий на горе. А за этими перепиленными бревнами столько всего...

Д. Салынский. А мне нравится этот белый рояль.

М. Агранович. Может быть. Но меня это не... не бьет током.

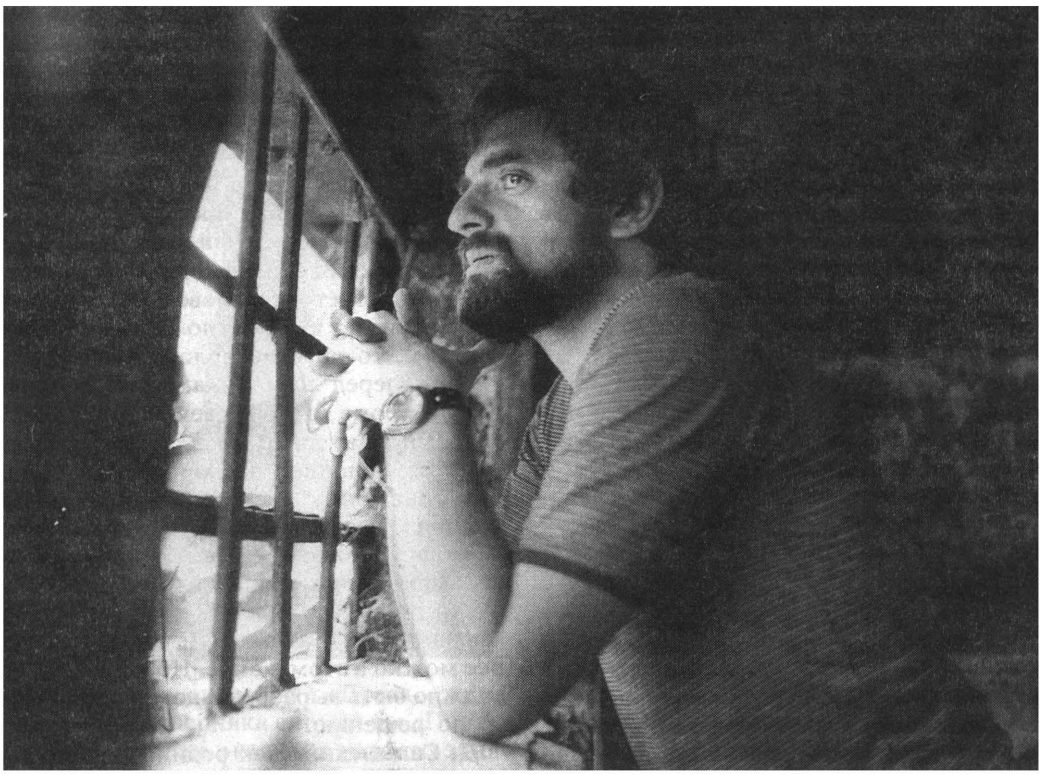
Д. Салынский. В эпизоде этом есть хорошее единство: слова про тоннель от Бомбея до Лондона и белый рояль на горе. То бред, и это бред. И еще параллель тянется к эпизоду, где художник и его жена закопаны в землю по горло, а Варлам настигает их в автомобиле и поет. Видно, слишком сильное запредельное напряжение выводится режиссером в чистую музыку и даже в зрительный образ музыки — этот большой белый рояль. Может быть, я ошибаюсь...

М. Агранович. Даже если нет, то ведь это от головы пришло, потом? Верно?

Д. Салынский. Согласен. Это раскрывается в воспоминании о фильме, в ана-

лизе. Но и во время просмотра было непосредственное чувство, может быть, более смутное, что тон звучит верный.

М. Агранович. Все изменялось, рождалось по ходу съемок. Искали одни интерьеры, находили другие, или же в этом интерьере придумывалась совершенно другая по характеру сцена почти с тем же текстом. Искали для сцены допроса камеру или кабинет следователя, мрачное помещение замкового типа без окон



М. Агранович на съемках фильма «Покаяние»

или с одним окошком. А потом поднялись на гору над Тбилиси, а там — разрушенная кирпичная стена с заросшим двориком. Это оказалось интереснее камеры или кабинета. Тенгиз придумал белый рояль туда затащить.

Д. Салынский. Фемида в этой сцене возникла импровизационно?

М. Агранович. К этому моменту она уже существовала в картине. В сцене допроса художника предложили, кто — сейчас уже не помню, поставить Фемиду вверх ногами. Чтобы она выглядела перевернутой, нужно, чтобы она отражалась в чем-то. И тогда возникла идея бассейна. Допрос художника сняли в бассейне бани.

Д. Салынский. Вода была нужна только для отражения?

М. Агранович. Да. Как в зеркале.

Д. Салынский. У Тарковского в «Зеркале», «Ностальгии» и других картинах есть моменты, когда вода появляется внутри дома. Заливает пол, течет по стенам. В этом есть определенная символика. Мне казалось, «Покаяние» в чем-то близко фильмам Тарковского. А получается, что если вода только для отражения, то это как бы техническая необходимость, и не больше?

М. Агранович. Нет. Тут образная необходимость.

Д. Салынский. Конечно!

М. Агранович. Тем более что это у нас уже было, когда мы сняли человека под пыткой, висящего — он тоже отражался в воде (хотя снимали в другом месте). Решили повторить этот образ.

Д. Салынский. В фильмах Тарковского вода, как правило, связана со злом. Иногда оно как бы материализуется, переходит из духовной сферы в предметную. Как будто пар конденсируется. И у вас в «Покаянии» вода в сценах, где пытки, допросы, человек на дыбе висит. Тоже зло. Куда уж злее — камера пыток.

М. Агранович. Наверное, так. Каждый это чувствует в глубине души. Но об этом у нас не принято говорить.

Д. Салынский. Традиция молчания. Тарковский тоже молчал и открещивался от символики. А в последние годы, за границей, стал спокойно об этом говорить. И его фильмы теперь предстают в ином свете. Западные режиссеры откровеннее в этих вопросах, а наши — застенчивы и молчаливы, что подается как их целомудрие, что ли... А по-моему, это несвобода. Та самая несвобода, которую вы отбросили в работе над «Покаянием» — фильмом, всем своим смыслом и строем направленным против несвободы.

М. Агранович. Вообще, когда фантазия свободна, легко и плодотворно сочинять, придумывать. Рождаются парадоксальные детали. Скажем, придумал я пенсне для стражника. Средневековый шлем — и из-под него блестит пенсне. В продолжение логики, по которой носят доспехи в современной обстановке. Еще что-то находил и я, и другие, но особенно много придумывал артист Авто Махарадзе. Образ Варлама он довел до дьявольщины. Увел совсем от человеческих, земных ходов. Он артист такого склада, что ему неинтересно заниматься реалистическим, земным, бытовым творчеством. И в театре он все поднимает до разговора о Боге и черте. То, что близко Тенгизу. Поэтому они друг друга нашли, и Авто в этом направлении очень много сделал для картины.

Д. Салынский. Многих зрителей заинтриговал карлик в сцене похорон Варлама. Все его почтительно ждут, а потом он читает некролог.

М. Агранович. Часть всей этой фантасмагории: следующая власть — уж вовсе вырождение. Власть, доведенная до идиотизма, до фарса.

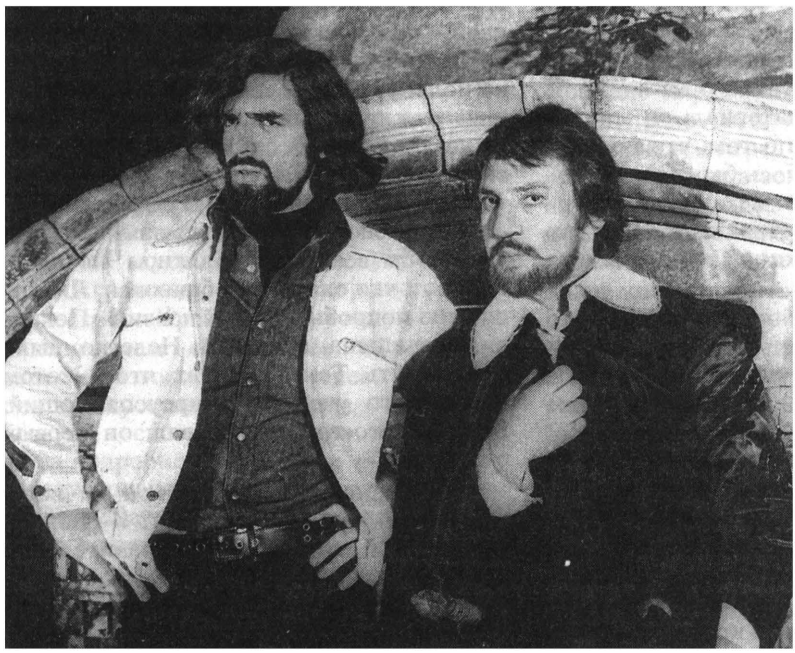
Д. Салынский. Если говорить об изобразительном решении, то «Покаяние» непохоже на прежнее ваше кино, не так ли?

М. Агранович. Действительно, это не мое поле. Поэтическое кино меня не интересовало. А потом я в эту игру втянулся. Ведь интересно, когда фантазия свободна и не скована никакими рамками ни в свете, ни в цвете, ни в композиции — мне, как оператору, это было важно. Определяешь для себя общее решение, а дальше — как угодно. Скажем, источник света может не иметь никакого оправдания в кадре, что невозможно, например, в фильме по Чехову или в современной реалистической картине. А тут стоит человек в подвале и разговаривает непонятно с кем — то ли с отцом, то ли с дьяволом; исповедуется — и перед ним никакого источника света, кроме одной свечки. Возможен сильный контровой свет, который превращает холодное дыхание в драконовский, дьявольский дым изо рта. И никто не задаст вопроса, откуда этот свет. Контраст может быть выше нормального, выше, чем в реалистическом кино, и никто не спросит, почему стенка провалена по свету, а лицо яркое. Так надо! Все можно в этом жанре. Но обязательно должно быть выразительно, красиво, остро по решению.

Д. Салынский. Как родилось ваше сотрудничество с Абуладзе?

М. Агранович. Цепочка совпадений. Эта работа начиналась дважды. Сначала снимала другая группа, в Батуми, а я там был с картиной С. Аларкона «Выигрыш одинокого коммерсанта». Жили с Абуладзе в соседних номерах гостиницы и познакомились. Потом мы вернулись в Москву, они — в Тбилиси. Когда проявили материал, Абуладзе расстроился — много технического брака, а остальное его просто не устраивало. Они решились на рискованный эксперимент — часть натурных сцен снимал батумский фото-

граф и кинооператор хроники Сосо Шенгелия. Эпизод «Бревна» снят им. А со светом в интерьере снимать он не умел. Мы потом даже и бревна предполагали переснять. Этот эпизод немного отличается от всей картины. Из какого-то другого кино, реалистического, «нормального». Но уже не успели, устали, и не было ни сил, ни пленки. Тем более что снято-то хорошо. В общем, когда Тенгиз решил начать все сначала, то Ломер мало говорит об этом. Он умеет объяснить главное, задать тон, заразить общей задачей, а потом отбирает — ему нужны острые пластические решения. Что-то среднее и даже добротное его не интересует. Дубли часто отбирает по изображению. Возьмет дубль, где что-то проиграно по актерской линии, но выиграно в картинке. Он мне сказал в начале работы: кончай с этим твоим реализмом ползучим мосфильмовским, давай сни-



М. Агранович и В. Высоцкий на съемках фильма «Маленькие трагедии»
Фото В. Мурашко

Ахвледиани, оператор «Древа желания» — он наверняка снимал бы «Покаяние», если бы не оказался надолго занят на «Дон Кихоте» Чхеидзе,— Ломер посоветовал пригласить меня, мы с ним старые друзья, а Тенгиз меня уже знал по нашему батумскому общению и разговорам. Вот так эти две линии сошлись. Я уже знал, о чем фильм, и с радостью согласился.

Д. Салынский. Как Абуладзе работает с оператором?

М. Агранович. Есть «актерские» режиссеры, Абуладзе — больше «изобразительный» режиссер. По-моему, это ему интереснее, чем работать с актерами. Он пластикой занимается всерьез, хотя мем такое кино — поэтическое кино: про добро, про зло...

Д. Салынский. Добро и зло — что это в пластическом выражении?

М. Агранович. Конкретно он не говорил. Ездили, смотрели... Картина снималась по странным правилам, у нас не принятым. Я приехал за две недели до съемок, времени было в обрез. Мы выбирали интерьер, снимали сцену, останавливались на несколько дней, искали следующий интерьер, обставляли его вещами (павильонов не было, все в интерьерах), снимали и снова останавливались. Поэтому каждый раз сцена рождалась на ходу. Импровизационная система. Еще до моего приезда была

выбрана квартира Авеля — большая квартира в Тбилиси, где много всего происходит. Первой мы снимали сцену в спальне. Герои просыпаются и из окна видят покойника во дворе. Тогда мы еще почти ни о чем не разговаривали с Тенгизом. Пришли, поставили камеру и попробовали снять женщину в прозрачной ночной рубашке на фоне пересвеченного окна. Красное покрывало... Словами ничего не было сказано, просто мы вдруг поняли — вернее, он понял, что делаем то, что надо. И это его очень обрадовало. Ему нравилось, когда нет ровного светового заполнения, нравилось, что яркое окно и больше почти ничего не видно, и когда мы смотрели материал, он мне об этом сказал. Говорил о том, что нравится, и о том, что хотелось бы сделать, показывал предыдущий материал и говорил, что́ его там не устраивает... Вот так по ходу дела это кино и рождалось.

Д. Салынский. Видимо, при этом даже необходимы ошибки — ведь тут именно от них и отталкиваешься.

М. Агранович. А мы, кстати, многое переснимали. В основном сцены, снятые бытово. Хотелось, чтобы ушел быт. Ненужные подробности. Вот, скажем, сцена — мальчик и девочка у Распятия. Пока художник показывает свои картины и Варлам читает сонет Шекспира, в другой комнате разговаривают мальчик и девочка. Сначала это сняли тоже в мастерской, мне там нравилась красивая антресоль, второй этаж, заполненный подрамниками. Туда затащили маленькую фисгармонию, и дети возле нее поговорили. По атмосфере сцена была почти чеховская. Нормальная. А Тенгиз хотел, чтобы шел разговор о Боге. Этот небытовой разговор в той атмосфере, в какой мы его сняли, становился просто плохой литературой. Плохо написанным диалогом. Сцена изменилась, когда мы ее пересняли в музее Чавчавадзе, очистив от всякого быта, задернув весь свет, просто чуть подсветив,— там сзади виден только какой-то слегка размытый глобус, и в стекле Распятие, и дети отражаются иногда в этом стекле, и больше ничего. К этому диалогу уже не предъявляются требования реалистического письма. Он может быть условным. Стилистика диалога и изобразительное решение сцены должны совпасть. Переснимали и сцену покаяния после самоубийства сына, где Авель сидит за столом и плачет. Сначала сняли опять-таки нормально, были видны глаза, лицо, замечательно играл актер на крупном плане. Но не хватало изобразительности, которую Тенгиз очень ценит. И когда нашелся ход — одна лампа, ничего не видно, корчащийся человек, лица нет — оказалось то, что надо. Это не сразу начинаешь чувствовать. Я снял несколько картин по Чехову, и после них тянет на подробности. Я понимал, что «Покаяние» нужно снимать иначе, но после того как лет десять снимал русскую классику — Толстого, Пушкина, Тургенева,— трудно перестраиваться. В общем, повторяю, я не любил условный язык. Я люблю, чтобы все было понятно. Что люди трогают, что едят, как общаются. Люблю поэзию подробностей. А поэзия «Покаяния» очищена от быта. Нелегко было привыкнуть. Тенгиз считал, что я в этом смысле его ученик. И преуспевающий. Когда я что-то придумывал, он первый радовался.

Д. Салынский. Изменились ли ваши операторские привязанности? И стали ли вы шире смотреть на изобразительные каноны?

М. Агранович. Если бы у меня были «узкие» взгляды, ничего бы у нас с Абуладзе не вышло. Я тешу себя надеждой, что у меня все фильмы непохожи, по-разному сняты. Не знаю, хорошо это или плохо; мне кажется, что хорошо, хотя Рерберга, которого я считаю выдающимся оператором, всегда отличу в любой картине. Он выстраивает в изображении собственную пьесу и приспосабливает под нее и сценарий, и режиссера. Его мощный почерк, мощная индивидуальность пробиваются через любой материал. У Долинина все снято по-разному, это другой тип оператора. Вообще советская школа операторства направлена на то, что оператор — один из авторов картины, что он должен участвовать в драматургических разработках. Так нас во ВГИКе учили, и так большинство из

нас и воспитано. Но это не дает возможности в некоторых ситуациях профессионально делать то, что требует режиссер. Он — автор. Мы разную литературу любим, разных авторов — ну и что? Или ты должен уходить, или профессионально работать, как это делают американские операторы, которые вообще с режиссером общаются чрезвычайно мало. Зато безукоризненно делают свое дело. Конечно, замечательно, идеально, когда Тарковский с Рербергом и Двигубским вместе разрабатывали «Зеркало» чуть ли не с начала. Но они как бы «из одного переулка», у них общая культурная традиция. А такое редко бывает.

Д. Салынский. Видимо, вы относите себя к типу профессионала, который стремится к тому, чтобы быть готовым работать с любым стилистическим материалом. Но все-таки у вас есть и собственные вкусы, внутренние установки?

М. Агранович. Я люблю кино реалистическое. «Крейцерову сонату» люблю больше, чем «Покаяние». Мне такой способ разговора интереснее. Не тема, она в искусстве всегда одна — душа человека, а способ разговора, строящийся на подробностях. Я снял «Крейцерову сонату» ровнее. Не в том дело, что там «кодак». За «Крейцерову сонату» я с гораздо большим ощущением своего права брал бы этот приз Союза кинематографистов. Тут бы я сказал, что это правильно. Без ложной скромности.

Д. Салынский. Над этим фильмом вы относительно недавно закончили работу. А от «Покаяния», может, просто «остыли»?

М. Агранович. Я очень рад, что участвовал в «Покаянии». Не потому, что такой успех, хотя и его раз в жизни нужно испытать. Но и потому, что там по искусству удалось кое-что сделать. Добиться яркого, эффектного изображения. Там есть, бесспорно, куски сильные по изображению, и картина волнует людей. А главное, участие в таком фильме — это гражданская акция, после которой живешь с совестью более спокойной. Я и так никогда не участвовал ни в каких подлых картинах, но тут просто чистая работа, полностью совпадающая с моей гражданской позицией. Стилистика «Покаяния», повторяю, не совсем моя. Но победа в кино бывает только общей. Если картина имеет успех, то и оператор имеет успех.

Д. Салынский. Для меня «Покаяние» интересно не только яркими кусками, но и тем, что изображение отвечает общей логике картины, ее дыханию. Органика такого рода, как ни странно, очень редкое достоинство. Поэтому так и ценится. Но если говорить о кусках, то какие из них вы бы выделили?

М. Агранович. Бесспорно, удалась сцена в подвале, когда Варлам или дьявол в обличье Варлама ест рыбу. Утренняя сцена после того, как Варлам ушел от художника, и перед арестом, и арест. Поле с зарытыми в землю людьми — сильная сцена. Пытка в тюрьме. Выразительной получилась очередь женщин с передачами и письмами к заключенным «без права переписки» и утренняя сцена в доме Авеля с покойником за окном. А вот когда идет на экране сцена суда, я каждый раз отворачиваюсь. Там негатив неровный, свет разный... Переснять было невозможно. В общем, многое удалось, и в целом картина яркая. Так было задумано. Хотелось сделать ее солнечной: мажорное изображение в конфликте с ужасом происходящего.

Д. Салынский. Каким образцам в операторском деле вы следовали, когда учились?

М. Агранович. Во ВГИКе я смотрел фильмы Дмитрия Долинина, снятые им с Панфиловым и Авербахом, и мне хотелось подражать ему в том, что он каждую картину снимал по-разному, но оставался узнаваемым — не за счет закрепленных изобразительных приемов, а интеллигентностью подхода к литературе. У меня не получалось такое изображение, потому что мы с ним люди по темпераменту разные, как выяснилось, когда мы познакомились и подружились. Но я ценю его подход к каждому сценарию. Ведь интеллигентность — в том, что ты должен подчиниться общему замыслу, коль скоро ты в нем участвуешь, полюбить его надо, иначе ничего не выйдет. Ты должен подстраиваться и не подав-

лять. Это, наверное, то, что вообще отличает интеллигентного человека от неинтеллигентного — не подавлять. Вот в Мите Долинине всегда это было.

Д. Салынский. А кто повлиял на стилистику в более узком смысле?

М. Агранович. Рерберг — работой со светом. Он открыл новое отношение к свету, к фактурам. Сломал традицию кинематографа сталинского и кино 50-х годов с его условностями в свете, интерьерах, цвете.

Д. Салынский. Для операторов постарше́ на один-два вгиковских потока таким реформатором казался Урусевский. Правда, о фактуре речь тогда не шла, он дал новое понимание пространства и движения.

М. Агранович. Урусевский, по-моему, вообще особняком стоит. Он и в 50-е годы снимал уникально. Человек совершенно гениальный, он не вписывается ни в одну концепцию развития нашего операторского искусства.

Д. Салынский. Просто мало таких концепций. Если присмотреться, картина изменений в начале 60-х годов, когда наше кино перестраивалось, окажется логичной и отчетливой. Потом уж все стало сложнее.

М. Агранович. В мое время принципиальным, демонстративным приемом было освещение «никакое» — протест против пышного сталинского кино.

Д. Салынский. В этом была и полемика с расцветавшим поэтическим кино, субъективным.

М. Агранович. Да, освещение якобы объективное — залили светом потолок, затянутый бязью или эксцельсиором, получилась ровная световая ванна, в которой действовали актеры. Оператор никак себя не проявлял. Так снимали многие в то время — и у нас, и во Франции, и в чехословацком кин , и в Польше. Ровный экспозиционный свет, в котором изображение складывается из цвета и контраста костюма, лица, стен, вещей. И вдруг появился Рерберг с «Первым учителем», «Дворянским гнездом», и свет начал мощно работать, причем свет естественный, но в массе вариантов натурального света выразительно выбранный к картине, к сцене. Пересвеченные, обжигающиеся в солнечном луче люди и предметы. Или, наоборот, почти полная темнота, в которой чуть угадываются фактуры. Рерберг первый стал это делать в нашем кино. За ним последовали многие. Но такое отношение к свету воспроизвести можно, а вот индивидуальность манеры — нет.

Д. Салынский. Какие задачи возникают перед вами сейчас — в работе с Глебом Панфиловым над экранизацией Горького?

М. Агранович. Эта картина идет против течения. Некоторых насторожило, что сейчас, когда можно делать все, что раньше не разрешалось, Панфилов снимает Горького. Меня поражает эта агрессивная реакция. Фильмы Панфилова могут нравиться или нет, но они никогда не были конъюнктурными.

Д. Салынский. Выбор этот, бесспорно, вне конъюнктуры, и я с уважением к этому отношусь, но не очень понимаю, почему...

М. Агранович. Конечно, ту «Мать» Горького, которая помнится по школе, снимать не хочется. Но когда я прочел написанный Панфиловым сценарий и поговорил с ним — он знает, как сделать, но в сценарии многое оставляет за текстом,— вот тогда я понял, что может получиться замечательная картина.

Д. Салынский. Как она соотнесется с запросами сегодняшнего зрителя?

М. Агранович. Не думаю, что она вызовет зрительский ажиотаж. Но для людей понимающих будет интересной, я убежден. Во-первых, это не только «Мать». Панфилов удачно вплел в ее сюжет мотивы из рассказа «Карамора» и еще одной просто потрясающей повести Горького, которую я раньше не читал и подозреваю, что сейчас мало кто ее знает,— «Жизнь ненужного человека». Удивительно, как эту повесть до сих пор никто не снял. Замысел Панфилова не имеет ничего общего с фильмами Пудовкина и Донского. У Донского просто плохая картина по всем статьям. У Пудовкина кино выразительное, хотя...

Д. Салынский. Пафос слишком однозначный?

М. Агранович. Того времени картина. Но сделана талантливыми людьми. То, что хотели, они выразили до конца. И сильно. Но картина неисторична и в прочтении Горького, и по части быта и фактической основы этой истории. Панфилов выяснил, что происходило с прототипами повести на самом деле. Это уже интересно, потому что представления о том, что это была за демонстрация и как она проходила, у всех по Пудовкину, по плакату, в действительности же ходила по улице горстка людей человек в пятьдесят, а вокруг стояли сотни людей, которые в основном очень плохо к этим демонстрантам относились.

Д. Салынский. Те демонстрации, вначале, может, и мирные, привели к кровавому террору. Именно это меня, например, отталкивает от подобных сюжетов.

М. Агранович. В том-то и дело, что не они привели. Это наша историческая традиция, которая все выпрямляет, пытается их такими представить. А революционеры девяносто второго года — прототипы Павла Власова и его группы — были немножко другими людьми. Они ведь за оружие не брались. Они говорили, что это им не надо. У них были экономические и гуманистические требования. И вообще вся эта история замешана на любви. Фильм об этом. О материнской любви, сыновней любви. Что в мире только на любви что-то может быть построено. А все, что строится на насилии, обречено и влечет за собой цепочку дальнейших насилий и убийств. В фильме есть персонаж, который пришел к насилию. Он из тех, кто решил, что ради цели можно и убить кого-то.

Д. Салынский. Это уже не совсем из «Матери».

М. Агранович. Из «Караморы». Герой рассказа отомстил своему брату за предательство. Убил его, повесил. Это повлекло за собой и его крах, и ему уже ничего не оставалось, как убивать дальше, причем уже неважно кого. У нас в фильме он убивает мать героя.

Д. Салынский. Каким будет этот фильм по способу выражения?

М. Агранович. Это кино, во многом замешанное на быте и скрупулезно восстанавливающее быт таким, каким он был тогда. Не таким, как показано, например, у Пудовкина. Нормально, крепко жили люди в этой слободе. До сих пор еще в этих домах живут. Если бы не пили, жили бы благополучно. Кстати, речь Павла на суде, если в нее вслушаться,— абсолютно экономическая речь, буквально из сегодняшних газет. Он говорит о том, что люди должны жить по-человечески. Только этого они и добивались. Из-за этого и пошли на демонстрацию, флаг понесли. В общем, посмотрите. Интересно.

Д. Салынский. Помогает ли вам опыт толстовской и чеховских картин М. Швейцера?

М. Агранович. Михаил Швейцер многому меня научил. Я ему благодарен. Но Панфилов работает иначе. Он так же, как Швейцер, внимателен к литературе и принципиальный реалист, но он более активно участвует в создании изображения. Он отчетливо представляет, как должна выглядеть его картина и каждая сцена. А если не всегда заранее представляет, то умеет сразу отличить, что годится и что нет. Со Швейцером у нас всегда были в начале картины общие разговоры по поводу изобразительного решения, и дальше он занимался своим делом, а я своим. В процессе работы уточнялись световые акценты, иногда крупность плана. Но мы с ним довольно давно работаем — и уже теперь Швейцер к камере практически не подходит. Панфилов тоже редко подходит к камере. Но он учился на операторском факультете ВГИКа, прекрасно знает технику, знает, какое изображение дает тот или иной объектив, может общаться с оператором на одном языке. Когда мне об этом рассказали, меня это поначалу насторожило. Но у меня уже был опыт работы с Долининым, оператором в качестве режиссера, и мы с ним нормально ладили. В общем, выяснилось, что так интереснее, можно какие-то задачи вместе решать. Я могу Панфилову объяснить, что световое решение, которое нам обоим нравится, требует другой мизан-

сцены, а к той, которую он придумал, этот свет не подходит, и он соглашается и иногда уже строит мизансцену, исходя из света. Работать с таким режиссером, конечно, удовольствие. Нет давления. Панфилову можно сказать, что актерски тут лучше так, а не этак — он понимает. Когда я не был знаком с ним, то представлял его себе как человека жесткого. Нет, если у него складываются отношения с актером или оператором, то уходят все барьеры, и он может быть нежен, трогателен, и с ним тогда хорошо работать. У нас так и получилось, теперь уже можно сказать так, уже год мы проработали.

Д. Салынский. Вы быстро снимаете?

М. Агранович. Да. В феврале 1988 года начали снимать и в марте этого должны закончить два двухсерийных фильма[1]. По плану немного отстаем, кстати, из-за итальянцев, из-за Волонте, который должен был играть роль отца Власова, и мы ждали его, несколько раз откладывали и переносили съемки, а в результате он не приехал. Заболел, попал в больницу, у него накопились съемочные долги на Западе... Вместо него снялся замечательный литовский актер Лауцявичус. Роскошно он сыграл.

Д. Салынский. Были возмущенные письма в газетах — дескать, наша национальная классика, и при чем тут итальянцы?

М. Агранович. А кто нам сделает прокат на Западе? Пусть нашу классику и смотрят, нам же лучше.

Д. Салынский. Каков в итоге итальянский вклад в картину?

М. Агранович. В эпизодах снимались два итальянских актера и актриса. Но главное — пленка. Наша по мировым стандартам не проходит, об этом и говорить не хочется, столько сказано. Ну, и еще я получил хороший штатив, хорошую штативную головку, замечательные светофильтры, отражательные пленки на окна, на приборы — то, чего у нас совсем нет.

Д. Салынский. Радости советского кинооператора. Что поделаешь...

М. Агранович. Я уж не говорю о качестве работы. Главное — возможности другие. Можно делать то, что с нашей пленкой и техникой вообще исключено. Можно придумывать более интересные решения. Кроме того, по части реквизита они нам помогли — светильники эпохи модерн, искусственные деревья, искусственные цветы, заморозку на окна. Витрину оружейного магазина и салона они нам оформили. Мы хотели сделать Нижний Новгород таким, каким он был тогда, а это был столичного типа, ярмарочный, выставочный город.

Д. Салынский. Отнюдь не «темное царство», как в некоторых фильмах о том времени?

М. Агранович. Наоборот. Это сейчас он в некоторых кварталах представляет собой почти руины. В начале века почти весь Нижний Новгород был уже телефонизирован. Улицы асфальтированы, в городе работало несколько асфальтовых фабрик. В общем, это был цивилизованный и зеленый город, вот мы и попытались сделать кое-что похожее на него. А некоторые уголки города вошли в картину как есть.

Д. Салынский. Как вы думаете, в перестройке ВГИКа что самое важное для операторского факультета?

М. Агранович. Операторскому делу нельзя учить на доисторической технике, на отвратительной пленке. Нужны деньги, валюта. Потому что весь мир работает на технике, которая открывает совершенно другие возможности, открывает путь к новым художественным решениям. Ребята-вгиковцы, ассистенты по журналам читают что-то о хорошей технике, есть среди них интересующиеся, они в курсе номенклатур нынешней техники, он они не держали ее в руках, а это главное. Мало снимают, мало съемочных работ, зато масса политэкономии. Доходит до дела, и кажется, что очень просто сделать то, что нужно режиссеру,— а выясняется, что это очень сложно. А ведь мы операторы, мы должны уметь снять все. И снять хорошо!

Д. Салынский. Это хороший поворот для завершения нашей беседы. Спасибо.

[1] Беседа записана в январе 1989 года.— Ред.

Юрий Богомолов

По мотивам истории советского кино

Статья вторая

В предыдущей статье[1] я старался выработать определенный методологический подход к освещению истории советского кино.

Если попытаться сформулировать его в нескольких словах, то суть заключается в следующем.

Эволюционное развитие отечественного кинематографа от фольклорно-мифологического этапа к индивидуально-авторскому оказалось нарушенным революционным ускорением, заданным Октябрем, что, с одной стороны, привело к значительной эмансипации личностного начала в кино (ни в одной, пожалуй, стране в этот период эстетический авангардизм не был столь влиятельным, как у нас), а с другой — подготовило предпосылки для нового паводка мифотворчества, которое на сей раз будет находиться под контролем не культуры, а идеологии. Режим, сформировавшийся тогда в сфере духовно-практической деятельности, может быть, правильнее всего определить как мифократию. Сама командно-административная система находилась под непосредственным руководством насквозь мифологизированного бытия.

В связи с этим представляется, что история советского кино 20-х и 30-х годов является прямым отражением противоборства не столько художника-авангардиста и командно-административной системы, сколько художественного и мифологического сознаний.

Противоборство было неравным, но реальным. Отчасти по этой причине сюжет истории советского кино этих во многом контрастных десятилетий оказался запутанным и драматичным.

20-е годы считаются золотой порой нашего кинематографа, и этого не отнимешь, что бы сегодня ни приходилось думать и читать о противоречивых последствиях Октября и гражданской войны.

Никуда не денешься от того, что «Броненосец «Потемкин» — великий фильм. Как и от того, что «Земля» — поэтический шедевр. Как, впрочем, и от прочих бесспорностей, которые из-за частого употребления обратились в тривиальные и вроде бы даже в бессодержательные условности.

Хотя можно и попытаться это сделать — «деться» примерно таким же образом, каким поступил Ю. Карабчиевский в отношении героя своей книги «Воскресение Маяковского»[2].

И к монтажно-поэтическому кинематографу 20-х годов можно при желании отнести слова, обращенные к Маяковскому: «Пустота, сгущенная до размеров души, до плотности личности...»

[1] «Искусство кино», 1989, № 8.

[2] См.: «Театр», 1989, № 7.

Если автор прав в отношении Маяковского, то он прав и в отношении всего левого искусства и, в частности,— кинематографического авангарда. Потому столь важно разобраться в той «пустоте», что «сгущена» до размеров души поэта, и тех, кто ему оказался сродни в той или иной степени.

Как бы ни относиться к Маяковскому послеоктябрьской поры, но он был величайшим поэтом не только советской эпохи: он стал заметным явлением эпохи досоветской. И самый актуальный вопрос: был ли он уже тогда «сгущением пустоты»?

По Карабчиевскому, Маяковский явился некоей эманацией природного демонизма, адовых сил и сам излучает некую энергию, которая губит всех, кто так или иначе оказался в опасной к нему близости — будь то талантливый критик Корней Чуковский или даровитейший поэт Марина Цветаева.

Похоже на то, что Маяковский при нашей культуре и шире — при нашей истории — как Мефистофель при Фаусте.

По мне, прежде чем искать иррациональное, сверхъестественное объяснение явлению, стоит оборотиться на мотивы и основания, лежащие рядом, доступные нашему умозрению.

Может быть, и вправду гром гремит, потому что молния сверкает.

Футуризм Маяковского — и это сегодня представляется непреложным фактом — дитя своего, то есть XIX, века, хотя, возможно, и не вполне законное. Кризис индивидуализма, явственно обозначившийся на рубеже столетий, не мог не вызвать пристального, во всяком случае повышенного внимания к идеям, принципиально антииндивидуалистическим, связанным так или иначе с коллективистскими формами жизнеустройства. К таким, каким последнее выразилось, например, в толстовстве. Или к таким, метафорой, образом которого стал поэтический авангардизм Маяковского.

Поэт в своих дооктябрьских поэмах проигрывает коллизию преображения единичного во множественное единство, своего «я» — во всеисторическое, во вселенское «мы». Проигрывает так серьезно, так реально, словно бы это и не игра идей, не фантазия рассудка, не причуды инстинкта, а то самое, настоящее, подлинное и неотвратимое действие, что вызвало поток слов, ниспадающий обрывающимися строчками.

Действие — и в этом, конечно же, прав Карабчиевский — у Маяковского доминирует над переживанием. Точным представляется наблюдение относительно «принудительного ритма». Развивая это замечание, можно сказать, что в его поэзии ритм содержательнее рифмы, мощь звучания важнее разнообразия смысловых оттенков слов.

Его поэзия на границе поэзии. Его страстное желание — вырваться за ее пределы. Знаменитая строчка «Дайте о ребра опереться, выскочу, выскочу...» относится и к заточению поэта в художественном микрокосме. На счастье или несчастье, но ему приходится опираться на ребра традиционной поэзии.

Такой же подвиг ему предстоит совершить, выламываясь из прежней цивилизации, умирая в XIX и воскресая в XX веке.

Поэт ставит революционный эксперимент над собой, и только над собой. Он совершает революцию до революций, обнажая муки и радости «большого скачка» через бездну.

А бездной была душа индивида, душа «отдельного человека».

Все его дооктябрьские поэмы одновременно — и оплакивание себя, и гимны себе. Оплакивание своей порванной в клочья души... Гимны себе — общему, обобществленному...

Маяковский ощущал себя первым коммунистом в исконном смысле этого слова, но не по принадлежности к конкретной политической партии, а по внутренней своей организации.

Но память о своем столь же исконном индивидуализме еще жива, еще болит, как только что ампутированная нога. И боль выдает себя в гримасах, в корчах иронии.

Эта двойственность бытия и сообщает

дооктябрьскому Маяковскому особый статус — коммуниста-антикоммуниста, коллективиста-единоличника.

Поэмы останавливают мгновения великого противостояния и грандиозного противодвижения единицы и массы, частного и общего, уникального и унитарного. Эти поэмы — самоубиение и самовоскресение лирического героя.

Октябрь для уже воскресшего 150 000 000-го Маяковского — всего лишь констатация давно известного факта. Жизнь после Октября — оформление уже прожитой жизни; это своего рода заполнение клеточек в таблице Менделеева предсказанными элементами.

Оттого, как мне кажется, в его послеоктябрьской поэзии так много рутины, искусственного самовозбуждения, сопровождающихся почти искренней симуляцией состояний, уже однажды пережитых.

Возвращаясь к дооктябрьскому Маяковскому, стоит обратить внимание на специфическую окраску его внутреннего конфликта.

И Толстой был искушаем соблазном раствориться во множестве, а также пострадать за множество. Но он ставил не на революцию, а на *эволюцию*.

Если на предмет посмотреть непредвзято, то следует признать, что Толстой был зеркалом русской эволюции и отразил прежде всего ее трудности и искания.

Сколько ни пытается отец Сергий опроститься, а все равно оказывается *облаченным* в те или иные вериги, все равно между ним и прочим людом вырастает стена отчуждения, и каждый раз он обнаруживает себя на том или ином возвышении и, разумеется, в определенном отдалении от себе подобных.

На путях эволюции индивид независимо от его воли и желания не может не оставаться отшельником.

Революция позволяет отшельнику не просто совершить акт самоотречения, покончить со своим индивидуалистическим прошлым, но переродиться, перевоплотиться в массообразное существо.

Романтические герои Горького, подобные Данко, с их красочными подвигами, все же романтики старого пошиба и толка; они хотя и заодно с массой, но все-таки над массой, они ее украшение.

Маяковский романтизирует самое массу, самый коллективизм. Не служение общему делу, как Горький в «Матери», а собственно — общее дело, общее действо.

Монтажный кинематограф 20-х годов повторяет смысловые и эмоциональные мотивы дооктябрьской поэзии Маяковского. Вернее, не повторяет, а подхватывает с удвоенной, утроенной энергией, поскольку кажется, что реальность опережает воображение.

Фильмы Эйзенштейна и особенно Вертова — это не просто захлебывающаяся апология действия, но само действие. Фильмы стремятся к такому взаимоотношению с аудиторией, в котором посредничество индивидуального осознания максимально нейтрализовано. Ритм в этих лентах был в той же мере (если не в большей), что и у Маяковского, «принудительный»: он подчинял зрителя, регулировал пульс.

Известно, сколь враждебны были левые художники, в том числе и левые кинематографисты, психологизму. Иначе как психоложеством они его не именовали. За этой неприязнью сегодня особенно ясно ощущается более основательный антагонизм, нежели стилистические расхождения самостоятельных художественных направлений. За ней — спор эволюционной формы развития с революционной.

Взаимная неприязнь Маяковского и Булгакова в этом отношении наиболее показательна. Они противостоят друг другу не как революционер и контрреволюционер, но как революционер и эволюционер.

Их враждебность была более чем идейной, она была биологической.

Сталин парадоксальным образом соединял тайную благосклонность к Булгакову и громко афишированное почитание Маяковского.

Этот парадокс объясняется другим парадоксом: революцию часто совершают эволюционеры. Вспомним «Собачье

сердце»: самый главный там революционер — профессор Преображенский, человек традиционной культуры, продукт эволюционного развития.

Тот же Булгаков создал и запоминающийся образ контрреволюционера: это небезызвестный Воланд, который со своей компанией темных личностей вторгается в революционную Москву, населенную столь же подозрительной компанией. В стороне — эволюционер Мастер.

В стороне — Турбины. И сам Булгаков.

Для тех, кто не за Революцию и не против Революции, психологизм остается инструментом понимания межличностных связей и языком межличностного взаимопонимания.

Для безъязыких улиц и площадей психология — не только непонятная, но и неуслышанная речь.

Для массообразных существ-коллективов язык — ритм, гул и действие.

Эйзенштейн приходит из театра в кинематограф, чтобы создать этот язык.

«Стачка» примечательна тем, что субъект действия создан непосредственным действием. Рабочий класс обнаруживает себя как единое органическое целое в бунте, в стачке. Это, по всей вероятности, первая лента с коллективным протагонистом.

В «Броненосце «Потемкин» под покровом известной исторической фабулы живет сюжет, который до последнего времени просто-напросто не замечался. Там ведь в каждой из пяти частей по сути одна и та же коллизия: превращение разрозненного множества эмоций, жестов, состояний, устремлений, лиц и фигур в общий, единый порыв. В одном случае — отчаяния («лестница»). В другом — лирического экстаза (предрассветный туман, разорванный устремленными к кораблю лодчонками горожан). В третьем — торжества мощи (победное прохождение железной громады сквозь строй враждебных кораблей).

Каждая из частей — история обобществленной органической и неорганической природы.

«Одесская лестница» завораживает тем, что на ее ступенях свершается убиение плоти людского множества и воскрешение духа людского множества.

Лестница становится крестом, на котором распинается невинная толпа, к которому прибивается пулями-гвоздями обреченное человечество.

Но, умирая столь патетически, столь страдательно и невинно, оно не может не воскреснуть.

Все как будто по Евангелию, но с одной существенной поправкой: казненная толпа воскресает Богом-массой, воплощением которого предстает могучий броненосец, сбросивший путы деспотической, неверной власти.

Дальше опять же словно по Евангелию: Броненосец-богоносец покидает этот старый, дореволюционный мир. Проплывает мимо смертных, уходит в море, сливающееся с небом, и является народу, то есть зрителю. Финальные кадры: корабль, снятый в лоб с нижней точки. «Потемкин» словно вспарывает плоскость экранного полотна, вплывая в действительность десять лет спустя после рождества нового мира.

К слову сказать, премьера фильма, по замыслу Эйзенштейна, готовилась как некое обрядовое действо; она должна была состояться в Большом театре, самом официозном зале в то время, на торжественном вечере, посвященном двадцатой годовщине революции 1905 года. Предполагалось, что с последними кадрами фильма половинки экрана раздвинутся по сторонам, как занавес, и на открывшемся планшете сцены взору зрителей предстанут сидящие за столом президиума участники первой русской революции.

Процедура эта не состоялась, но это уже ничего не меняет в самом соотношении послеоктябрьской действительности с фильмом Эйзенштейна.

Фильм, уловив душу освободительного порыва, явившись наглядной, всем видимой материализацией революционного духа, освящал революционное сознание, которое легло к тому времени краеугольным камнем в основание мифократического строя, столь успешно со-

оружаемого главным мифотворцем — Сталиным.

В этом, по всей вероятности, объяснение безоговорочного признания картины власть имущими, которые вообще-то авангард терпеть не могли. И не по причинам эстетических разногласий. Художественный авангардизм во все времена претендовал на позицию законодателя в жизнестроительстве. Понятно, что политический авангардизм не мог не испытывать к нему естественного чувства ревности и, следовательно, неприязни, развившейся затем в патологическую ненависть.

Борьба с формализмом, принявшая в 30-е годы столь внушительный размах,— это ее выход наружу.

Но случай с «Броненосцем» — особый.

Этот фильм мифократия не могла позволить себе отнести на счет чьих-либо влияний; он был вне подозрений. От него не могли отречься самые ортодоксальные догматики мифократического режима. Как не могли бы позволить себе отречься от Иисуса самые последовательные антисемиты.

«Броненосец «Потемкин» — это евангелие революции от Эйзенштейна. Подобно тому как «Облако в штанах» или «Война и мир» — евангелие от Маяковского.

На этих созданиях печать священного писания.

Ее нет на «Двенадцати» Блока и «Матери» Пудовкина. Важный вопрос: «Почему?».

И в известной поэме, и в столь же известном фильме революция не вполне спонтанна. И изображена она не изнутри, а со стороны, хотя и с громадным пиететом в обоих случаях.

Блок отличает в двенадцати Иисуса. Это по традиции бог-индивид, бог-персона. Это не то, это не тот.

И Горький стремится персонифицировать революцию. Она, с его точки зрения,— продукт деятельности (разумеется, творческой, сверхгероичной и вдохновенной) отдельных лиц. Горьковские Сокол, Буревестник, Данко, наконец, Павел Власов революционеры-одиночки, в той или иной степени приподнятые над своим окружением.

В «Матери» к тому же Горький стремится вывести революцию из конкретных социальных обстоятельств: отец-пьяница, безжалостные капиталисты-эксплуататоры, миссионеры-марксисты и т. д.

В «Броненосце» революция не имеет причины, но имеет предлог — червивое мясо. У нее нет ни политической, ни социально-исторической цели. Так же, как и у революции в дооктябрьской поэзии Маяковского.

Она самоценна и самодостаточна; не прагматична даже в широком смысле, то есть ничего не планирует и не загадывает, ничего не обещает. Она алогична, иррациональна и бескорыстна. И потому свята, потому священна.

Святость занимала у Эйзенштейна социал-национальная мифократия сталинского толка.

Ее хотела бы занять у того же Эйзенштейна и национал-социалистская идеология гитлеровского пошиба. Известно пожелание Геббельса видеть аналогичное произведение, рожденное в Германии.

«Броненосец» был для утвердившегося режима в сущности важнейшим из произведений; он был документальным доказательством высшего, иррационального, чудесного происхождения революции.

Пудовкин, снимая «Мать», инстинктивно стремился возобновить впечатление непроизвольности стихии революционного порыва. Отсюда такая насыщенная метафоризация сюжета: отсылка к ледоходу, то есть к природе, рассыпавшиеся ходики — подробность, которая легко «прочитывается» как распавшееся время, рассыпавшаяся действительность, после которой должно начаться новое время.

И все-таки и психологические, и социальные предпосылки первой русской революции заметно отягощают картину.

В. Шкловский ее назвал «кентавром» за стилистический дуализм, то есть за приверженность и к традиционному психологизму, и к новациям монтажного кинематографа.

Но она оказалась кентавром и в более широком, содержательном плане, соединив эволюцию с революцией. Соединение вышло эклектичным.

Примечательно отношение к психологизму «Матери». Современники с левого фланга художественного фронта оценили его как рудимент старого мира и старой эстетической формы. Однако вскорости официальное киноведение будет судить о психологизме и прозаической повествовательности «Матери» как о зерне, ростке будущего, нового искусства.

Эклектика, впрочем, станет одним из основополагающих принципов искусства, обслуживающего интересы мифократии. Обнаружится: революционное сознание, став перманентным в ходе нескончающейся гражданской войны, требует благословения Матери-Эволюции.

Такое благословение и дает своему сыну-революционеру Ниловна. И более того, сама идет служить у Революции на посылках. Если же до конца следовать символической логике фильма, то надо признать, что сама Эволюция идет в услужение к Революции. Это то, на чем более всего настаивала мифократия на рубеже 20—30-х годов и в последующие десятилетия. Правда, речь уже тогда шла о службе не Революции, а Инволюции (последнее определение принадлежит М. Капустину[3]).

По этой причине и «Мать» Пудовкина — одно из важнейших произведений для того мифоздания, которое сооружал мифократический режим Сталина.

«Броненосец» освящал Революцию.

«Мать» приспосабливала к ней Эволюцию.

«Броненосец» занял положение Богасына. «Мать» — Богоматери.

Горьковский сюжет — один из тех, на котором, как говорят в таких случаях, заклинился советский кинематограф. Он уже экранизировался трижды. Сейчас готовится четвертая по счету версия. Судя по всему, столь же концептуальная, как и пудовкинская. На новом историческом витке обостряется вопрос о взаимозависимости частного и общего, цели и средства...

Сюжет «Матери», что бы мы ни думали о художественных достоинствах горьковской повести, схватывает суть коллизии, возникающей всякий раз, когда естественное развитие входит в кризисную фазу, когда мир колеблется и грозит быть опрокинутым, когда Эволюция и Революция становятся не взаимодополняющими сторонами бытия, а взаимоисключающими.

У Горького вопрос в основном упирался в правоту Павла и его друзей. Классовая борьба была альтернативной классовому угнетению. Она была сферой выбора — психологического и политического.

В фильме Пудовкина речь уже идет о всепоглощающей преданности идее Революции.

Сегодня в фильме, снимаемом Глебом Панфиловым, сюжет скорее всего повернется другой стороной: осуждением предательства идеалов и норм Эволюции.

Эта сторона, впрочем, уже однажды проступила — в фильме А. Аскольдова «Комиссар». Уход Матери-комиссара на фронт после того, как она исполнила свой эволюционный долг — родила ребенка,— происходит с колебаниями. Она уходит, повинуясь зову строя, оставляя младенца на попечение отдельного, частного лица в заколачиваемом досками городе-гробе.

Но это сейчас, с высоты нашего исторического знания о правоте отдельного человека видна изнанка той реальности. А тогда многое делалось для того, чтобы ее нельзя было увидеть, чтобы те, кто тогда жили, могли посмотреть на все сквозь призму революционаризма, чтобы, оглядываясь на прошлое, они могли видеть только предварение и подготовку своего настоящего и гипотетического будущего, себя самих в одеждах минувшего времени.

Прошлое, как и индивид, лишалось самостоятельности, какой-либо автономии и становилось поприщем произвола, подчиненного целям и диктату мифократии.

[3] См.: Капустин М. Камо грядеши? — «Октябрь», 1989, № 8.

Пудовкин, продолжая основные мотивы «Матери», снимает кряду «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана». Обе ленты — о приобщении отдельного человека к революции. Правда, оба пудовкинских персонажа — не вполне отдельные люди. Оба обусловлены, то есть предельно детерминированы своим социальным положением. Зависимы они, впрочем, от своих классовых пристрастий бессознательно. Это в исходной точке сюжета. А в конечной — они обретают зависимость как осознанную необходимость.

Но и у того, и у другого на их пути был «праздник непослушания» — они имели случай окунуться в стихию революционного омовения. Почувствовать это дано через стилистическую экспрессию.

Здесь стоит оговорить семантическую сторону так называемого «рубленого монтажа» — самой резкой черты новаторского кинематографа той поры.

В разорванной и заново организованной действительности посредством камеры, клея и ножниц — эссенция действия, того самого действия, что подменяет и даже отменяет переживание.

Самое камера осознается как инструмент воздействия на действительность. Пленка — как наглядный аналог последней. В этой пляске кадров мир погружается в хаос распада и воскресает новой ритмической целостностью.

В умирании-воскресении одолевается исконное противоречие между единицей и множеством, индивидом и массой. Автор не присваивает себе, но воплощает в себе, реализует через себя коллективную волю.

Стиль Дзиги Вертова — это идеально, можно сказать, музыкально интегрированная множественность, это идеализированное единство. Поэтому для него машина — самый точный и совершенный образ новой реальности. Более того, для него машина — сама гармония, оплодотворенная и освященная алгеброй. В этом смысле машина — образ высшей организации человека и человеческого сообщества.

Романтизм Вертова, как и Эйзенштейна, и других левых художников, окрашивает прежде всего коллективные формы бытия, для коих, в свою очередь, существует только одна форма развития — революция.

Революция — ее источник и цель. Посему романтизм левого искусства никак не может выскочить за пределы революционного сознания.

Вертов в своих фильмах повторяется, но эти повторения программны. Он фильмами-маршами, фильмами-симфониями заклинает прекрасные мгновения революции остановиться.

Не только Вертов, все левое искусство озадачено этой проблемой.

Коллективизация — шанс продолжить те же самые мгновения. Потому социальный заказ, к счастью, а также к несчастью, совпадает с внутренней потребностью художников-авангардистов.

Для Эйзенштейна «Генеральная линия» — предлог снова впасть в революционную эйфорию. Сепаратор — машина стремительно текущего времени, машина, работающая на коллективизированной энергии классового братства.

Совершенно очевидно, что коллективистский потенциал, заданный революцией, ищет адекватного выражения. Выход находит он и в фольклоре, через фольклор. Тяготение — естественное. Народное творчество заключает в себе тайну коллективного вдохновения.

У Довженко поэтому революционаризм органично перетекает в фольклоризм. Смотрите «Звенигору».

Фольклорные истоки и мотивы — уже подготовленная почва, по крайней мере в нравственном и духовном отношениях, для общинного жизнеустройства. Смотрите «Землю», в которой, однако, проступает излишнее, с точки зрения социальных заказчиков, трагедийное напряжение. Противоборство с кулаками-одиночками не требовало такой экспрессии выразительных средств.

Это перенапряжение связано, как сегодня стало особенно очевидно, с иной коллизией — не с социальной, с биологической, с катастрофически резким переходом от эволюции к революции.

Коллизия эта будет по-другому, но столь же трагедийно выражена в «Октябре» Эйзенштейна — знаменитые кадры моста с повисшим трупом лошади.

В замысле «Да здравствует Мексика!» угадывается стремление еще более расширить это пространство; революция уже рассматривается не просто как историческая, а как космическая закономерность. Древняя цивилизация Мексики — метафора вечного и беспредельного Космоса.

Но эта картина делалась далеко за пределами нашей страны. Это была полулегальная акция художника.

Свободу и естественность коллективного волеизъявления легализовал в 30-е годы, повторюсь, фольклор.

К фольклору склоняется, может быть, самый последовательный и самый непреклонный романтик 20-х годов — Дзига Вертов. Его «Три песни о Ленине» — пример предельно выразительный. Место машины-утопии в его кинопоэме занимает человек-легенда, человек-утопия.

Насквозь фольклорна самая знаменитая картина 30-х годов — «Чапаев».

Дух святой внутренней раскрепощенности последний раз в «Чапаеве» явился столь бескорыстно-наивно.

С «Броненосцем» ленту братьев Васильевых роднит неутилитарность. Образ комдива-легенды как бы соткался из ничего и как бы растворился в небытие. Как революционный порыв в ленте Эйзенштейна.

Казалось, что «Чапаев» начинает новую страницу в истории советского кино; на деле же он завершил ту, что была вдохновлена революцией, одной рукой давшей свободу, а другой ее отнявшей.

Дальнейшая история советского кино — история явной дружбы и скрытой вражды художника с мифократическим режимом.

Позволю себе прощальный взгляд на 20-е годы. Монтажное кино, разумеется, безоглядно романтизировало коллективизм. Но за этой неразумной, то есть безумной апологией обобществления чувств, воль, действий, быта и всего остального угадывалась всякий раз фигура могучего индивидуалиста.

Великое противостояние «я» и «мы» сохраняло тогда свое значение если не в сюжетном построении, то в поэтике фильма. И оно было необычайно напряженным.

В 30-е годы благодаря социально-политическому мифотворчеству Сталина и его режима «мы» утвердило свою окончательную власть над «я». И художественное сознание оказалось под могучим прессом мифологизма, который не следует смешивать с административно-идеологическим контролем за художественной деятельностью. Понятно, что эти два начала согласованно взаимодействовали. Но надо иметь в виду, что второе было всего лишь «на подхвате» — оно исполняло непроизносимые команды.

Маяковский, как и все левое искусство 20-х годов, был повержен не чиновниками-вертухаями при искусстве, а социально-политическим мифом, окончательно разындивидуализированным.

Сталинская мифократия с равной интенсивностью вела наступление и на авангард, и на фольклор, стремясь заставить и то, и другое одинаково преданно служить у себя на посылках.

Заставить работать на себя художников-индивидуалистов не в службу, а в дружбу было задачей непосильной.

Когда удавалось приручить ту или иную «вольную рыбку», то дело делала она все-таки не в дружбу, а в службу. Как это случилось с талантливейшим Михаилом Чиаурели.

Но искусство, если оно остается искусством, даже будучи закуплено с потрохами, запугано до смерти, ангажировано не за страх, а за совесть, не может не впадать в искушение идти против течения, тревожить истлевающую совесть коллективизированного «мы».

Е. Левин

Пять дней в 49-м

«У вас группа существовала — сколоченная, крепкая»

Читатель может подумать, что эти слова взяты из доклада И. Г. Большакова на собрании актива работников художественной кинематографии 24 февраля 1949 года — ведь министр (напомню) сказал: «...группа безродных космополитов в киноискусстве не только идейно смыкалась с антипатриотической группой театральных критиков, но и была, как это установлено, связана с ней организационно». Нет, в подзаголовок статьи вынесена реплика с места, она прозвучала во время выступления Е. Габриловича. (Хорошо бы установить — были ли в зале «спецприглашенцы», клакеры?) Он признал свои «ошибки» — покаялся в том, что в качестве председателя Комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей и члена редколлегии Сценарной студии «...упустил из поля зрения те враждебные теории и высказывания, которые бытовали в печатных и устных выступлениях по кинодраматургии и киноискусству вообще [...], не сигнализировал о них и не смог дать им правильной политической оценки». «Я бы хотел,— продолжал Евгений Иосифович, не подтвердив при этом существования заговора подпольной организации, вдохновляемой из-за границы,— проанализировать для самого себя, кто же они, эти враги и двурушники...» [...]. Далее в стенограмме — реплики из зала: «Кто их объединил в кинокомиссии?» «Кто их звал?» «Вот я к вам не пришел, а Сутырин пришел». «Как они попали к вам?» и — «У вас группа существовала — сколоченная, крепкая», на что Е. Габрилович (редкий случай!) не побоялся ответить: «Вы докажите это. Когда вы докажете, мы будем разговаривать». И тут, как и следовало ожидать, раздались крики «Хватит! Хватит!» Однако о «признаниях» обвиняемых на (фактически политическом) процессе «космополитов» — в следующем номере журнала. Я описал одну из типичных ситуаций пятидневного умоисступления для того, чтобы читатель хоть немного почувствовал общую атмосферу того времени: она отразилась в настроении зала, сказалась на душевном состоянии каждого, кто независимо от роли — палача, жертвы или послушного подпевалы (о возможных клакерах не говорю) — добровольно или вынужденно участвовал в отвратительном шабаше.

Вернемся к обвинительному заключению, прозвучавшему в докладе министра. После процитированного выше сенсационного сообщения об организационной связи двух антипатриотических групп — театральных и кинокритиков — И. Г. Большаков перешел к перечислению улик.

«Они вели вместе подрывную работу против передового советского искусства. Они в своей грязной работе пользовались одними и теми же методами — двурушничеством, шельмованием и круговой по-

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 1.

рукой. Они свили свои осиные гнезда в ленинградском Доме кино, в кинокомиссии Союза советских писателей, они широко использовали страницы журнала «Искусство кино» для пропаганды своих космополитских идей. Также они подвизались и в качестве педагогов в некоторых вузах, отравляя сознание нашей молодежи проповедью буржуазных реакционных взглядов.

Наиболее яркой и колоритной фигурой группы буржуазных коспомолитов, по существу, ее «лидером» является ленинградский режиссер Леонид Трауберг. Будучи председателем ленинградского Дома кино, лектором и преподавателем в ленинградских вузах, Трауберг в своих выступлениях в Доме кино, в своих лекциях восхвалял буржуазное кино, доказывал, что наше советское киноискусство является порождением американского и западного кино, что наше советское киноискусство росло и формировалось под влиянием американских, французских и немецких режиссеров, операторов и актеров. [...]

В то же время Трауберг всячески поносил лучшие советские фильмы и пьесы. [...]

В ленинградском Доме кино 25 марта 1948 года после нашего актива, который состоялся в феврале прошлого года, он выступил по докладу Блеймана «Картины «Ленфильма» в 1947 году». Вот что говорил Трауберг: «Молодая гвардия», которая делалась на «Союздетфильме», о ней давайте лучше молчать. Эта картина была не провинциальным убожеством, но страшной ошибкой. Дальше «Александр Матросов». Вы считаете ее удачной картиной? Так что вот что такое «Союздетфильм», и не к чему его поднимать на щит».

[...] Траубергу активно помогали в его подрывной деятельности в качестве его ближайших соратников Блейман и Коварский.

Блейман так же, как и Трауберг, раболепствовал перед буржуазной кинематографией, всячески доказывал ее «первородство». [...]

Так же, как и Трауберг, Блейман всячески поносил лучшие советские фильмы и пьесы. В докладе, который он сделал в Доме кино 25 марта 1948 года на тему «Картины «Ленфильма» в 1947 году», он говорил следующее: «Объективно говоря, сценарий картины «Сказание о земле Сибирской» — очень неважный, сценарий мелодраматический, не без пошлятинки. Сценарий, в котором соединили две вещи: Ермака и оперетку. А между тем картина получилась и с бурным успехом идет по Москве. В то же время к картине может быть разное отношение. Мне она резко не нравится. Это, как говорится, не моей фильмотеки картина, но нельзя не считаться с тем, что в каких-то звеньях она вас убеждает». [...]

Не отставал от них и Коварский. Причем надо сказать, что он действовал более тонко и завуалированно. Он даже иногда выдавал себя за защитника приоритета нашей советской кинематографии над американской буржуазной кинематографией. Даже говорят, что он якобы выступал с критикой космополитических воззрений своего единомышленника Блеймана. Несомненно, это своеобразный камуфляж, рассчитанный на простачков. На самом же деле он всячески поддерживал буржуазных космополитов в их грязных антипатриотических делах. Так, например, книгу о Гриффите, в которой, помимо статьи Блеймана, была также напечатана раболепная статья Юткевича «Гриффит и актеры». [...]

Юткевич не только в этой работе, но и в других своих теоретических работах протаскивал космополитические и буржуазные идейки. И эту фальшивую и порочную книгу, в которой были напечатаны такие зловредные статьи, как статьи Блеймана, Юткевича, Коварский в своей рецензии, помещенной в газете «Советское искусство» от 10 августа 1945 года, назвал «Начало науки». Статью же Блеймана о Гриффите Коварский, захлебываясь, называет превосходной.

Кроме того, Коварский осуществлял организационную связь антипатриотической группы, орудовавшей в кино, с антипатриотической группой театральных крититов, привлекая ее членов для дискредитации кинематографии. [...]

Я думаю, что наш актив не может пройти мимо позиции т. Габриловича, который был председателем кинокомиссии Союза советских писателей. Спрашивается, как он мог допустить, чтобы так открыто и нагло орудовали в этой комиссии сутырины и коварские? [...]

В журнале «Искусство кино» подвизались и другие буржуазные эстеты, как Волькенштейн, Тарабукин и другие, недавно разоблаченные в «Литературной газете». Редакция журнала допустила громадную политическую ошибку, предоставив страницы своего журнала различным космополитам для пропаганды формалистических и буржуазных идеек. В первую очередь в этом повинен бывший ответственный редактор журнала товарищ Лебедев. Мне кажется, что ошибки товарища Лебедева не случайны, ибо сам он в своей книге «Очерки кино СССР»[1] допустил грубейшие ошибки, представив в искаженном свете историю развития советской кинематографии. [...]

Наша задача состоит в том, чтоб до конца разоблачить и разгромить всех буржуазных космополитов, орудующих в нашем искусстве,— я остановился только на некоторых из них,— и расчистить почву для дальнейшего движения вперед. [...]

Главнейшей задачей в 1949 году является дальнейшее повышение качества фильмов. Нам необходимо добиться такого положения, чтобы все выпускаемые фильмы были высокого качества, как этого требует от нас наше правительство, наш народ. Мы не имеем права делать посредственные и слабые в идейно-художественном отношении фильмы...»

Я процитировал, за недостатком места, не все «улики», но и остальные — такого же свойства. Нужны ли комментарии? Пожалуй, об одном не лишне будет сказать. И Большаков, и другие обвинители с особой яростью обрушивались на Л. З. Трауберга и приводили «крамольные» выдержки из его статей и выступлений. Сразу становится ясно, что многие могли радоваться его травле: очень уж независимо вел он себя, высказывался куда как неосмотрительно, критиковал безоглядно, никого не щадя, давал волю иронии и сарказму. И при этом бывал не то чтобы совсем уж не прав, но — не всегда точен, доказателен — да простит меня Леонид Захарович, если я ошибаюсь,— и дружески взыскателен. Не всегда обдуманны и глубоки и его оценки зарубежной кинематографии. Отмечу, что и теория тогда не была его сильной стороной. К тому же высказывался он всегда в вольном стиле, как принято между своими, в среде специалистов, не выбирая осторожных выражений, не прибегая к спасительным оговоркам. Что ж, коллеги могли предъявить Траубергу множество претензий, спорить с ним, ссориться, даже враждовать, но — «лидер группы буржуазных космополитов»... «подрывная работа»...

Министр ничего не доказывал; цитаты, которые он приводил во множестве, не давали ровно никаких оснований для обвинений в злобном антипатриотизме и позорном преклонении перед иностранщиной, тем более — в разрушении основ отечественного киноискусства, в клевете на него. Все без исключения это знали — и вместе с тем понимали, что вступать в научный спор с «защитниками поруганных святынь» не только бесполезно, но и самоубийственно: звучала лексика Вышинского, могло дойти и до «расстрелять, как бешеных собак». Ведь объяснил же (несколькими днями раньше) ситуацию А. Первенцев — на общемосковском собрании драматургов и критиков: «Счастье наше, что нами руководит великий гений человечества, товарищ Сталин, великий философ и наш друг. Он вовремя указывает, каким образом мы должны расправляться с врагами и двигаться дальше! Мы свое дело сделали. Теперь очередь за милицией»[2].

Однако и в тех условиях, когда невозможен был разговор по существу, кинематографисты не могли, оказалось, вчи-

[1] Книга называется «Очерк истории кино СССР. Немое кино» (1947).

[2] Цит. по: Рудницкий К. Сорок девятый.— «Театр», 1988, № 8, с. 151.

стую избавиться от своего профессионального «я», окончательно отмежеваться от своей цеховой сущности. Опасное для устроителей судилища непонимание очевидной сыскной ситуации обнаружили ораторы, выступившие после Большакова: они увлеклись сугубо идеологическими и творческими проблемами. По-видимому, именно это заставило взять слово заместителя министра В. Щербину, ныне забытого, а в те годы и позже активного общественного деятеля, влиятельного литературоведа и критика. Он постарался твердо указать мыслям будущих ораторов верное направление — в сторону отделения милиции.

Но хотя позорных выступлений было достаточно, кинематографического Первенцева в зале Дома кино не нашлось. А самое жуткое из самых исступленных — вдохновенная речь Пудовкина... Однако надо по порядку. Ибо важно, когда брал слово оратор: с каждым днем истерия нарастала, обвинения становились все более кликушескими, а самооговоры вызывают в памяти «признания» на политических процессах 30-х годов, с той разницей, что на наших глазах ни в чем не повинных людей подвергают не физическим, а только моральным пыткам, грязным оскорблениям, грубым унижениям и издевательствам. И творят эти бесчинства не одни чиновные вельможи, а и коллеги, товарищи по партии, друзья, вчерашние соратники и единомышленники; здесь сходство со сталинскими провокациями прошлых лет полное.

Стенограмма и приложения занимают 429 страниц машинописного текста. Когда-нибудь этот фолиант издадут полностью — он станет одной из «черных книг» советской кинематографии. Я смогу рассказать лишь о нескольких, наиболее важных и типичных погромных выступлениях, заранее подготовленных и, видимо, загодя написанных и прочитанных с трибуны (сужу о последнем обстоятельстве по прямым и косвенным свидетельствам и по отличному качеству неправленной стенограммы).

После Большакова слово взял Пырьев (помянем добром его предложения издавать общесоюзную киногазету и создать Союз кинематографистов) и темпераментно пересказал безликий и бесцветный канцелярский текст министерского доклада, разукрасив личным отношением весь набор обвинений, не оставлявших «диверсантам» никакой надежды. Имелась в его речи и новая проблема, приобретающая сегодня с каждым днем все большую остроту.

Пырьев заговорил о необходимости развивать русское национальное киноискусство — и в принципе был совершенно прав. Он процитировал фрагмент из своего выступления на совещании о задачах советской кинодраматургии (1943 год): «Вообще национальные качества есть в большей или меньшей степени во многих фильмах русской кинематографии, но по своему ведущему положению, какое занимает наш великий народ в братском союзе всех республик, одних только [этих] качеств недостаточно. Нужна большая русская, советско-национальная кинематография, достойная величия своего народа. До сих пор мы относились к этому весьма важному вопросу не совсем правильно и внимательно. До сих пор некоторые наши режиссеры и сценаристы, находясь в плену влияний американской кинематографии, не понимали и не старались глубоко понять национальные черты и особенности характера русского человека, русской природы и русского фольклора».

Приведя эту цитату, Пырьев продолжал: «Но, рассматривая путь советской кинематографии, нельзя все же сказать, что все наши мастера одинаково хорошо понимали и последовательно выражали в своих работах национальные особенности русского человека. При этом мы не должны с вами забывать, что целый ряд наших мастеров в свое время находился (а некоторые из них находятся еще и поныне) в плену влияния западного, формалистического направления. Вот поэтому-то, как мне кажется, некоторым из наших мастеров до сих пор трудно сделать картину, в которой были бы глубоко и правдиво показаны наши простые современные русские люди и их великие трудовые дела.

Возможно, это идет от того, что эти мастера не очень хорошо понимают характер и психологию современных русских людей, и у них, как у художников, нет внутренней потребности говорить о них. Возможно, что есть какие-то другие причины. Одну из этих причин довольно откровенно высказал вдохновитель ленинградской группы кинокосмополитов Леонид Трауберг. «Сейчас у нас в искусстве,— говорил он в одной из своих лекций,— возникли тенденции националистически-патриотические. Этакое преклонение перед прошлым и, естественно, что эти тенденции нужно выправлять...» Выправлять же эти тенденции патриотизма Трауберг, очевидно, хотел практикой своей режиссерской работы по фильму «Попов», но это ему не удалось, «практика» искажения им характера русского изобретателя радио Попова была вовремя замечена, и с картины он был снят. Так что, как видите, другие причины тоже есть».

Из дальнейшего становится ясно, что Иван Александрович полагал необходимым идеализировать «наших простых современных русских людей и их великие трудовые дела» в духе официальной мифологии и ее мертвой души — придворного оптимизма и казенного воодушевления. Он искренне почитал всеобщим социально-художественным идеалом тот тип русского советского человека, который воплощал в своих лентах.

В рассуждениях Пырьева о русском советском киноискусстве тягостным образом смешаны верные общие положения с заблуждениями не одного человека, а многих и многих, чье сознание было до того изувечено культовской идеологией, так поражено примитивным доктринерством и антиисторизмом, что они не замечали, например, издевательского содержания знаменитого сталинского тоста (Пырьев его с воодушевлением процитировал): палач славил и благодарил русский народ за то, что тот терпел и терпит своего мучителя. Останавливаюсь на этом еще и потому, что из всех ораторов Иван Александрович оказался едва ли не единственным и самым крупным теоретиком в этой области. Проблему национальной специфики русского советского кинематографа Пырьев подменил примитивно хуторянской точкой зрения: самобытное искусство — значит абсолютно изолированное, ни с кем не соприкасающееся, не участвующее в мировом кинопроцессе, замкнутое, самодостаточное, кичащееся своей особостью, непохожестью, не испытывающее, боже упаси, никаких влияний — но при этом благотворно влияющее на всех и вся! «В своем историческом развитии у советского киноискусства нет зарубежных отцов и матерей (так в стенограмме.— *Е. Л.*). Мы не метисы! И мы никому не подражаем. Мы, русские советские художники, всегда шли и идем своей собственной коммунистической дорогой. Других путей у нашего искусства нет! (Бурные аплодисменты.)» Метис — вот пугало и проклятье; освоение мирового опыта — вот преступление против чистоты крови; уважение к иной культуре, интерес к ней — вот метка чужака, инородца-иноверца, который по определению не может не быть врагом, злоумышленником, осквернителем святынь, бельмом в глазу, костью в горле, виновником всех бед и несчастий (слышал бы все это, например, Пушкин, с его компрометирующей генеалогией и сращенностью с европейской духовностью, или Достоевский, или Толстой, — впрочем, на масона Пушкина и на антипатриота Толстого лучше кое при ком не ссылаться...)

...Тон делал музыку. Не захотел подстроиться под него С. Васильев, художественный руководитель «Ленфильма», той самой студии, на которой, как обнаружило бдительное руководство, свила осиное гнездо антипатриотическая нечисть. Сергей Дмитриевич осудил своего товарища Трауберга, но назвал его всего лишь путаником; а вот самое резкое место из его выступления (текст его не был заранее подготовлен, как предупредил Васильев, прося разрешения нарушить регламент): «Да, товарищи, трудно сегодня нам говорить о людях, с которыми мы прошли длинный путь, как о наших врагах, а между тем, хотят они этого или не хотят, всей логикой явле-

ний они пришли к этому. Почему? Потому что логика развития привела их от неверия к отрицанию нашей действительности, а от отрицания к явной или скрытой борьбе против нашей действительности. Вот в чем политическая вина этих людей». И это назвали примиренчеством!

С. Васильева вынудил определить «политическую вину этих людей» вопрос из зала: «А каково его (Трауберга.— *Е. Л.*) политическое лицо»? Режиссера перебивали — возражали, иронизировали. Похлопали патетическому финальному призыву «очистить свои ряды [...], убрать со своей дороги все то, что мешает, что ведет прямо в объятья херстовских писак», однако принципиальную оценку «мягкотелому либерализму», «примиренчеству» и «попустительству» дали. Первым это сделал М. Донской.

«Дорогие товарищи! Мне кажется, что сейчас самое большое огорчение мы получили после выступления моего друга, художественного руководителя киностудии «Ленфильм» товарища Васильева. (С места: «Правильно!») Я не понимаю и не могу понять, как человек, товарищ наш, которого мы очень уважаем, который сегодня должен был рассказать обо всем, что делалось в Ленинграде, вышел и пролепетал несколько слов, за которые стало стыдно.

Так нельзя выступать художественному руководителю и нельзя так выступать товарищу, который много лет рука об руку работал с теми, о которых сегодня говорим. Вы не рассердились, не гневались. Нет у вас гнева, а страшные дела произошли. И не так все просто, как вам кажется. Не говорите про одного Трауберга, потому что их очень много около него. И это очень огорчительно потому, что выступал тот, кто создал «Чапаева».

У нас сегодня очень важный и большой день. Важный потому, что мы сегодня сбрасываем коросту, которая приросла к нашему телу и страшно много нам мешала, и многое из-за этого наделал каждый из нас, каждый из сидящих здесь в зале, мы наделали потому, что вы Траубергу не то советовали, не той жизнью жили и не так теоретизировали. И оказалось, что вы не теоретик, и я вам скажу потом, почему. (Смех, аплодисменты.)

Какой Оттен теоретик? Просто — злой человек. Они злые все, начиная с Борщаговского, Юзовского, кончая Оттеном. Они человеконенавистники. Это характерно и для их политического лица. А люди, которые воспитываются на том, чтобы ненавидеть человека, это самые страшные люди.

Вот как читает Трауберг, когда читает курс лекций о мировой кинематографии, забыв включить раздел о великой советской кинематографии! Как он читает лекции перед молодыми людьми, которых мы обязаны воспитывать. Пятидесятилетний сноб и ухажер, он приходит к ним и говорит: «Мне хочется, чтобы советская кинематография современная была похожа на американскую кинематографию 1923 года. Пожалуй, слишком прекрасное это было время, когда Чарли Чаплин не говорил, Рене Клер не признавал Голливуда».

Я вам привел выступление Трауберга, только я в нем соединил два высказывания — одно высказывание фашистского молодчика, а другое Трауберга. И вот узнайте — где фашистский молодчик и где Трауберг? Вот начало — это Трауберг: «Мне хочется, чтобы советская кинематография современная была похожа на американскую 1923 года», а «прошлое слишком прекрасно» и т. д.— это слова фашиствующего молодчика. Разве можно так начинать свой разговор с молодыми людьми?» И дальше у Донского — в том же духе. Послушаем: «Они говорили — вот и Блейман, и Оттен, и Трауберг,— они говорили: «Ах, это поколение, которое пришло, не понимает прелести поэзии Мандельштама, Гумилева, Цветаевой». Читали. К черту послали давно. Знали. И наизусть не учили, и убрали. Когда-то хотели троцкисты, к молодежи обращались,— прогнали, уничтожили. И бухаринцы хотели. Уничтожили! Нет их! Гумилевым восторгались! И закономерно тогда, к чему вы пришли!

Два слова перед тем, как закончить, о Юткевиче.

Сергей Иосифович, ты вышел сюда и сказал, что все, что ты сделал, лженаучно. Между тем за лженауку ты имеешь звание доктора. За статейку маленькую, дрянненькую о Гриффите да о Чаплине тебе доктора всунули. (Аплодисменты. Смех.) Где уважение к такому огромному званию? Отдай обратно. (Смех. Аплодисменты.)»

С. Васильеву пришлось — возможно, он испытывал все эти безумные дни прямое или косвенное давление и выслушивал искренне дружеские советы — выступить 1 марта, в самом конце, перед заключительным словом министра, и покаяться: я был слеп, явно через силу и с мукой говорил он, я не видел и не понимал, недооценивал опасность и недободрствовал... но теперь, благодаря мудрости... своевременным разоблачениям... спасибо... вижу, понимаю, ужасаюсь, негодую... виноват, исправлюсь... простите... проклинаю... поверьте...

Надо, надо издать стенограмму полностью. И другие подобные свидетельства — их много, кровоточащих. Когда их читаешь, кажется, что страницы корчатся, как живые тела под ножом, под раскаленным железом. Нам не понять, не почувствовать то время и тех людей, не повзрослеть социально и не закалиться нравственно, не пережив отраженно все то, что происходило хотя бы только в те дни (а до? а после?) в душе одного лишь Сергея Дмитриевича Васильева — не «безродного», не, возможно, завтрашнего арестанта и послезавтрашнего зэка, а вполне благополучного, облеченного доверием властей человека, решившего, что есть шанс сыграть с дьяволом вничью, слукавить, продав ему только часть, а не всю свою единственную и, хочется верить, бессмертную (стало быть, призванную за все держать ответ) душу.

Самая глубокая рана, самая острая мука — выступление Пудовкина. Григорий Михайлович Козинцев сделал в рабочей тетради запись[3] о том, как Всеволод Илларионович пришел домой к Эренбургу (Козинцев с женой гостили у него) и со слезами на глазах проклинал себя за вынужденный поступок.

Сергей Иосифович Юткевич с неутихшей болью рассказал однажды, как к нему через день или два после собрания актива пришел Пудовкин и, рыдая, просил прощения, говорил, что он не собирался выступать, но его, как и некоторых других, вызвали и предложили, инструктировали, он отказался, его убеждали, потом обязали, приказали, он все же решил промолчать, не выходил на трибуну два дня, а на третий пришлось — заставили:

«Товарищи, то волнение, с которым выступаю на этой трибуне, очень далеко от волнения оратора, который боится сказать что-нибудь недостаточно эффектное, красивое. Это волнение обусловливается и не может не обусловливаться сознанием той ответственности, и очень большой ответственности, которая лежит на каждом из нас, участников этой конференции.

Я хочу начать свое выступление с того же, с чего начал вчера товарищ Лебедев, с высказывания моего отношения к выступлениям трех товарищей — Юткевича, Блеймана и Васильева.

Мне думается, что ни один из этих трех товарищей не отдал себе в полной мере отчета, а может быть, иной раз и полностью не понимал, о чем у нас идет дело.

Дело идет не о последовательном разборе отдельных ошибок — у одного больше, у другого меньше. Дело идет о длительной подрывной, враждебной, скверной работе, которая проводилась в течение достаточно долгого времени, о работе, которая имеет и не может не иметь корней, корней политических. Дело идет о людях, которые в разной мере и с разным пониманием того, что они делают, этой работе помогали. Дело идет об ошибках отдельных людей, о разных ошибках, но в конечном счете о тех ошибках, которые поддерживали враждебную деятельность и в конечном счете использовалось сплошь и рядом людьми враждебными в качестве оружия.

[2] См.: «Искусство кино», 1988, № 7, с. 89—90.

Товарищи, дело идет, повторяю, о глубоких политических корнях всего этого происходящего. Определение этих корней просто. Во-первых, неверие в мощь, в будущее нашего социалистического государства, во-вторых — нежелание отдать все свои силы без остатка на общую работу строительства коммунизма. [...]

В конце концов товарищ Юткевич говорил только о том, что мы и без него знали, о том, что́ он писал, какое значение имеет то, что́ он писал. Но этого мало, когда выступает человек, который лучше всех нас знает свой внутренний мир, лучше всех нас может разобраться, почему у него получилось что-то такое, что он сам и мы все называем в высшей степени скверным. И вот в этот внутренний мир Юткевич нас никак не впустил и ничего о нем не сказал.

Товарищи, может быть, он думает, что простое любопытство двигает нас к тому, чтобы узнать об этом внутреннем мире. Это не так. Нам нужно знать это для того, чтобы по-настоящему убедиться в том, что живой человек-художник, член партии Юткевич действительно стоит внутренне на такой позиции, что дальше ошибки подобного рода будут невозможны.

Почему он не сказал ни слова о своей последней работе? Почему он не взял ее за основу для своего выступления? Я видел три дня тому назад его картину «Свет над Россией», которая не была допущена на экран. Мне приходилось в своих предыдущих выступлениях критиковать работу Юткевича, основываясь только на знании сценария, а сейчас я видел самое картину. Там дело не только в том, что неверно выбран сценарий, что была допущена идейно-политическая ошибка в основе содержания вещи, то есть слишком мелкое, неверное отношение к такому великому делу, как план электрификации, как план ГОЭЛРО. Во всей картине ясно видна та внутренняя вкусовая установка Юткевича, которая позволила ему гипертрофированно развить целый ряд эпизодов, имеющих явно подобное значение, в виде игры в лото, торговли на рынке и т. п.,— я не буду рассказывать, потому что вы этой картины не видели, но все эти эпизоды, гипертрофированные и раздутые, эстетически украшенные, во всей своей массе полностью давят на основное, уводят — страшно сказать! — основную фигуру В. И. Ленина вместе с его планом ГОЭЛРО куда-то в сторону,— вот об этом надо было говорить[4]. Нужно было нас поближе, повторяю, придвинуть к себе и показать нам, что он сам в себе и в своих ошибках разбирается даже серьезнее, чем мы. Простите за такую форму, но мне кажется, что то, что вы имеете право называть ошибкой Юткевича, он должен для себя рассматривать как преступление. [...]

Второе выступление — товарища Блеймана. Он опять-таки говорил об отдельных ошибках. Опять тот же как бы академизм. Да ведь мы требуем не разбора отдельных ошибок, а мы говорим, что у всех этих ошибок есть общий характер, объединяющий их в одно,— и мы хотим знать о сути этого общего характера ошибок, потому что механическая схема перечисления ошибок, которая нам предлагается, лишена жизни, а мы знаем, что Блейман занимался живым делом. Раскрой, что было дыханием и движением этих ошибок, и не показывай, и не обманывай нас механической схемой, которую можно спасать по отдельным кусочкам. Суть, внутренняя суть всей его работы — вот раскрытия чего мы ждем от него. И мы, не получая этого от Блеймана, имеем право делать свои выводы. И после его выступления, которое не дало нам самого главного, все наши подозрения, все наши прямые названия, которыми мы клеймим его деятельность, остаются, следовательно, в силе. Тов. Блейман в конце своего выступления взволнованно, на большом чувстве закричал, что он не мог, как он выражался, быть антипатриотом, космополитом, а это значит, в конце концов, врагом Советской власти,— он не мог быть им. А вместе с тем нам-то важна не эта клятва и не сила чувства, с ко-

[4] Ср.: Юткевич С. Мы с увлечением начали съемки.— «Искусство кино», 1988, № 2.

торой она произнесена,— нам важно, почему Блейман все-таки в результате смог быть таковым... [...]

Последнее выступление товарища Васильева. Общее ощущение от этого выступления было, что перед нами выступал художественный руководитель мощного коллектива Ленинградской фабрики — выступал в качестве предельно растерянного человека. Это тот самый человек, который, казалось бы, больше всех других строго вдумчиво (я подчеркиваю — строго вдумчиво) должен был отнестись ко всему тому, что он будет говорить, ко всему тому материалу, который был у него в руках, потому что он человек, близко и часто встречавшийся с этими людьми. И вместо этого полная растерянность. [...]

К чему свелось это содержание? Он рассказывал о Трауберге, тщательно производя его поведение из, видите ли, его свойства болтливости, как человека, который мыслит себя необыкновенным. Может быть, этот анализ, с точки зрения психоанализа, и интересен. Но в его докладе это сослужило и ему, и нам очень дурную службу.

Получилось, что, оказывается, антипатриотизм рождается из склонности к болтовне. Бред! Если бы еще он сказал наоборот и вывел бы свойство болтливости из антипатриотической сущности человека — это было бы еще толково. А в результате получилось, что только после этого длинного абзаца о болтливости Трауберга последовала слабая попытка определить политический вред деятельности Трауберга. Не знаю, от растерянности или от прямого желания выгородить своих товарищей, но все это произошло в безобразной для художественного руководителя «Ленфильма» форме. [...].

Дальше Пудовкин цитировал Трауберга и Блеймана и заключил:

«Та же самая двурушническая система в налетах на советскую картину проводится и на другое, дорогое нам и всему нашему народу — я сейчас смело говорю — на наше социалистическое отечество, не на историю нашего кино, повторяю, на наше социалистическое отечество, потому что я не могу, и никто из нас не может, отделять историю нашего кино от жизни и развития нашего социалистического отечества. Никто не может отделить завоеваний нашего кино от завоеваний нашего социалистического отечества. (Голоса: «Правильно».) Произвести наши работы в какой бы ни было степени, подчеркиваю, от Гриффита или немецких вкусов в кинематографе так же глупо и подло, как произвести наше стахановское движение от опытов Форда по рационализации труда на своих рабских конвейерах. (Аплодисменты.)

Это можно сделать только с такой душой, ничего не любящей, презирающей то, что нам дорого, наплевательской и издевательской. Эти налеты сделаны в очень культурной форме, ничего прямо не говорится, но говорится, что Гриффит — отец кинематографии вообще, в России кинематографа не было, а потому получилось «влияние». Это очень скромный термин — только «влияние», да еще взаимное влияние, а оказывается — в разработке влияние оказывается фальсифицированной историей. Оказывается, до Гриффита и Карне мы еще до сих пор не доросли. Вот вам и влияние вначале. Охаивание истории советского кинематографа, а вместе с нею неизбежно и всего дела нашего народа, творящего свою историю. [...]».

Услышишь такое — не от чиновного службиста, не от бессовестного карьериста, штатного иезуита или профессионального инквизитора, а от самого Всеволода Илларионовича, вышедшего на трибуну с заранее подобранными цитатами из «безродных», а также из Тургенева и Ленина,— и последняя внешняя опора рухнет, последняя надежда угаснет, и вера в человечество оставит тебя, жить не захочется — и во всем «признаешься».

Как же «раскалывались» те, кого Пудовкин назвал налетчиками на социалистическое отечество, и что они «брали на себя»? И каких «признаний» гонители так и не услышали?

Окончание в следующем номере

Валерий Фомин

«На братских могилах не ставят крестов...»

Советское кино 1965—1985 годов. Неосуществленное.

«Не отвечает жизненной правде...»

Я уже говорил, что не было буквально ни одного направления в развитии кинопроцесса, на котором бдительные стражи казенной эстетики не пытались блокировать живую творческую мысль. Самые кровопролитные бои велись, конечно, на плацдарме современного материала. Здесь потери киноискусства были поистине ужасающими. Мы видели, как нагло фальсифицировалась, упрощалась, лакировалась реальная трагическая история страны. Но с еще большим рвением кинематографистов понуждали формировать абсолютно лживую картину современности. Для тех, кто был готов включиться в эту с большим размахом ведущуюся работу, широко распахивались все двери. Для тех же, кто пытался идти наперекор, говорить с экрана правду, пусть даже в самых скромных пределах, наступала иная жизнь. Попробую показать это для начала на судьбе сценариев Владимира Войновича.

Его первая попытка войти в кинематограф относится еще к 1963 году: «Мосфильм» представил в комитет на утверждение литературный сценарий Войновича «Канун праздника». Напомню, что сама повесть, положенная в основу сценария, имела весьма примечательное для нашего разговора название — «Хочу быть честным». Это название без всякого преувеличения вполне можно было бы трактовать и как творческий девиз автора. Как же оценили такое устремление в Малом Гнездниковском?

«[...] в сценарии имеются серьезные недоработки:

1. Судьбы героев создают мрачную и не соответствующую действительности атмосферу жизни и труда строителей. Сценарий не дает возможности представить размах, напряженность и значительность труда строителей городов в нашей стране, а без этого фильм, посвященный строителям, не будет правдивым.

2. Недопустимо, что в сценарии на морально-этическую тему главного героя — прораба Самохина — за его отказ от компромисса (неуступчивость при сдаче незаконченного строительством дома) назначают главным инженером, печатают о нем хвалебный очерк. Такая трактовка темы в сценарии приводит к тому, что элементарная честность выглядит исключительным явлением, что

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 1.

также не соответствует правде жизни. [...]».

Далее следовал перечень других столь же ужасных «прегрешений» перед «правдой жизни». Тем не менее студия вырвала разрешение на режиссерскую разработку (постановщиком картины предполагался К. Воинов) с условием, что окончательно вопрос о судьбе сценария будет решен после рассмотрения режиссерского сценария. Такой день наступил. Вот протокол обсуждения в Сценарной редакционной коллегии.

«**Т. Сегеди.** В сценарии поставлены правильные вопросы и тема хорошая. Но жизнь показана такой скучной, такой тоскливой, любовь — неинтересной [...]. Показана наша неорганизованность [...].

Т. Святковская. Удручающая картина — коллективный обман строительными организациями народа, государства — изображена в сценарии. Нельзя так сгущать краски, создавать такую беспросветность в судьбах героев [...]. Не веришь этому [...]. Я сомневаюсь, можно ли в таком виде сценарий считать полноценным.

Т. Зусева. [...] Мне кажется, что когда Войнович писал рассказ, то он имел право на сгущение красок. Но сценарий дает картину, противоположную заключению.

Т. Юренева. [...] Берясь за экранизацию, авторы ущербили тему. Нужно отобрать материал для разговора с экрана. Нужен пафос борьбы [...].

Т. Сытин. [...] Опасения по поводу сценария вызваны показом серой атмосферы, в которой живут герои. Люди должны быть с проблеском хотя бы каких-то желаний к большой яркой жизни».

Итог обсуждения красочно запечатлелся в официальном заключении комитета: «Сценарная редакционная коллегия обсудила режиссерский сценарий «Канун праздника» и пришла к выводу о невозможности одобрить его к постановке.

В основу сценария положен рассказ Войновича «Хочу быть честным», в свое время получивший отрицательную оценку в печати. В этом рассказе жизнь и труд строителей дегероизированы, представлены однобоко, главным образом с критической стороны. Не оказалось ясной, четкой позиции у автора и в изображении основных персонажей. В. Войнович стремится рассказать не столько о величии дел «обычного» человека, а именно о его «обычности» и «незаметности».

Авторам сценария не удалось преодолеть несовершенство литературного материала, положенного в основу их произведения. Отраженная в их сценарии картина жизни оказалась необъективной, не отвечающей жизненной правде.

В связи с изложенным Сценарная редакционная коллегия не считает возможным рекомендовать сценарий «Канун праздника» для включения в производственный план студии «Мосфильм».

Главный редактор Сценарной
редакционной коллегии
Дымшиц».

Победную точку в этой истории поставил В. Баскаков:

«Генеральному директору
киностудии «Мосфильм»
тов. *Сурину В. Н.*

Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии считает необходимым прекратить производство картины «Канун праздника», в связи с чем следует исключить ее из тематического плана студии.

В. Баскаков».

Три года спустя, когда Е. Сурков прикрыл второй сценарий В. Войновича «Мы здесь живем» (он шел по «Ленфильму»), писатель, видимо, понял, что в кино он имеет дело не с Твардовским, Лакшиным или Виноградовым, и третий свой киносценарий «Призывной возраст» попытался решить в ином жанровом ключе: серьезное подавалось в наряде легкой комедийности. Но комитетские стражи не дремали. В деле сценария я обнаружил одиннадцать (!!!) отзывов. Должен заметить, что не все их авторы порадовали высокое начальство. Явно

«подкачал», например, Л. Арнштам[1]. Не могу удержаться, чтобы не привести его отзыв по возможности полно:

«В. Войнович — талантливый и честный писатель. Ему однажды уже не повезло в кинематографе. Его очень интересный сценарий «Хочу быть честным» так и не нашел экранной судьбы! И не по вине автора. В том сценарии в своей же манере В. Войнович касался проблем более сложных и острых, чем в сценарии «Призывной возраст». И очень жаль, что тот сценарий зрители так и не увидели воплощенным на экране. Этот сценарий, думаю, не может вызвать особых возражений. Он полон милого и доброго юмора, и талантливость автора несомненна.

Он написан очень точно по жизненным деталям, и в руках молодого режиссера, умеющего и любящего расшивать кружева деталями и подробностями житейского существования, может и должен превратиться в хороший фильм, фильм, который доставит удовольствие зрителям. Мне представляется достижением автора и то, что вопрос об армии, вернее, то, что названо «призывным возрастом»,— органически входит в жизнь молодых героев. [...]

Я бы такой сценарий, наверное, не смог поставить. И вот почему: В. Войнович [...] написал свой сценарий с позиций «все, как в жизни». Верю, что искусство всегда должно касаться одним крылом земли, но другим устремляться в небо. Я немножно устал от «бесполетного» искусства! Но в конце концов каждый пробивается к истинной правде своим путем, своими дорогами. И дорога моя и моего поколения не может стать обязательной для поколений последующих. Верю — время очень серьезных раздумий придет и для тех, кто пока еще целиком в плену у житейского моря. Ведь мы и они (?) слишком были покорены волной только «обобщающего». У каждого же поколения путь к обобщению житейского — свой. Пока же желаю сценарию В. Войновича доброй удачи при воплощении его».

Высказав конкретные пожелания, сценарий поддержал также А. Каплер. С. Юткевич отозвался с прохладцей — «поверхностное бытокопательство». Блейман же опять не нашел того, чего он упорно искал во всех сценариях подряд — «характеров». Но позиция его оказалась более жесткой: «Возникает впечатление, что автора совсем не интересует психология героев, что он сознательно избегает глубины в трактовке своей темы [...]. Сценарий бытоописателен, и автор считает свою задачу исчерпанной тем, что рассказывает смешные и трогательные эпизоды. Но за ними нет ничего. И вот нанизываются необязательные истории [...]. Но изо всего этого не возникают ни образ героя, ни образ действительности. И вот приходится констатировать неудачу способного человека...»

Р. Юренев на этот раз оказался проницательнее своих коллег: «Но есть в сценарии Войновича еще одна не внешняя, а внутренняя тема — о неприкаянности, пустоте некоторых наших молодых ребят, об их пассивном сопротивлении взрослым, о неумении найти себя. Волнующая весь мир проблема молодежи.

Гуляет и по нашим экранам этакий очень обаятельный, легкомысленный, пустоватый на вид паренек. Хулиганничает, но не опасно. Ершистый, но не слишком. Данелия в «Я шагаю по Москве», В. Шредель в «Кто придумал колесо» умиляются. Что же, умиляться юностью нетрудно,— да и не вредно. Но в сценарии Войновича, так же как и в отличной чешской картине «Черный Петр» Формана, сквозь отличную наблюдательность, сквозь прелестный —

[1] Считаю своим долгом сказать добрые слова об этом человеке. Пожалуй, никто из членов коллегии так последовательно, принципиально и открыто не защищал интересы живого, подлинного искусства, как он. Мне довелось пересмотреть десятки выступлений Льва Оскаровича на заседаниях коллегии, множество подготовленных им отзывов на киносценарии. Ни за одно из них ему не пришлось бы сегодня краснеть. К тому же он никогда не навязывал своих вкусов и пристрастий, находя возможность поддержать даже те талантливые работы, которые ему лично по духу, по стилю были явно не близки.

легкий и ненавязчивый — юмор, сквозь подлинную любовь к молодежи — чувствуется тревога.

Я думаю, что для такой тревоги есть основания».

Остальные рецензенты не блеснули оригинальностью: «Если судить по сценарию, наша «гражданская» жизнь — вещь довольно грустная» [...].» В сценарии «Призывной возраст» [...] нет реальности жизни»... Тем не менее состоявшееся вскоре обсуждение сценария в ГСРК прошло более или менее благополучно. Последовала витиеватая, но вроде бы благосклонная резолюция: «Поддерживая включение сценария «Призывной возраст» в темплан «Мосфильма», редколлегия к вопросу о том, в какой форме следует осуществить его доработку, вернется после возвращения т. Войновича в Москву. Не зная его отношения к нашим замечаниям (ах, какая деликатность! — *В. Ф.*), нельзя определить и производственные перспективы сценария, и окончательную кандидатуру постановщика».

Вскоре, однако, выяснились, что то были всего лишь очередные игрища. Подлинные «перспективы» сценария прояснились следующим образом:

«Генеральному директору киностудии «Мосфильм»
тов. *Сурину В. Н.*

В представленном киностудией сценарии «Призывной возраст» В. Войновича тема воспитания молодежи решена неточно, особенно это касается армейских эпизодов сценария [...]

Весь вопрос, связанный с постановкой фильма, нуждается в специальном рассмотрении. Письмо Главного управления художественной кинематографии от 17 августа 1966 года считать утратившим силу.

В. Баскаков»

Никакого «специального рассмотрения», естественно, уже не воспоследовало. Писатель, трижды стучавшийся в дверь кинематографа, так и остался стоять перед ней.

И если б только он один! На «Ленфильме» за «очернительство» и «мрачность» был зарублен прекрасный сценарий В. Тендрякова «Тройка, семерка, туз». Студии «Грузия-фильм» запретили ставить «Белые флаги» Н. Думбадзе. «Таджикфильм» не досчитался сценария Т. Пулатова «Эй, джигиты». На «Мосфильме» органы КГБ изъяли не только сценарий А. Солженицына «Тунеядец», но даже арестовали общую опись архивного фонда, в который был отправлен на хранение сценарий писателя.

Во всей этой всеохватной картине пресечений в сфере разработки «современной темы» наиболее последовательно и жестко уничтожались замыслы, обнажавшие ключевые социальные противоречия и конфликты. Эпоха «развитого социализма» делала все возможное, чтобы не увидеть ненароком в зеркале свое реальное лицо. В этом отношении судьба кинематографа оказалась куда более драматичной и печальной, чем судьба отечественной литературы. Мы знаем, например, как глубоко и мощно среагировала «деревенская проза» на жизнь современной колхозной деревни. В кино же об этом — полный молчок. Кроме последних фильмов Шукшина — шаром покати. Неужто же кинематографисты и в самом деле оказались абсолютно глухи и слепы к тому, что творилось в нашей деревне?

Сокровища архивных подвалов позволяют пролить свет на истинное положение вещей.

...Ах, как хорошо, как славно все начиналось! На «Ленфильме» сценарий Ю. Черниченко приняли просто на «ура». На утверждение в Москву он был отправлен с «охранной грамотой», которой мог бы позавидовать любой автор: «Художественный совет высоко оценивает сценарий. Важный по теме, значительный по содержанию, нестандартный и вместе с тем органичный по своей форме, он выполнен с хорошим идейно-творческим темпераментом. По общему признанию, эта работа принадлежит к числу лучших сценариев, созданных на студии за последние годы».

Если добавить к сказанному, что сценарий еще и назывался «Целина», то следовало бы ожидать, что в Малом

Гнездниковском просто обомлеют от счастья. Там для начала и обомлели. Ведь тема «беспримерного подвига покорения целины» давно значилась как одна из самых желанных. И чего только не предпринимали, чтобы в темплане по этому пункту можно было поставить очередную галочку: сулили госзаказы, упрашивали мастеров, стращали студийных директоров. Тщетно! А тут «Ленфильм» сам вдруг набивается. Вот это и настораживало...

Пустили сценарий по рукам самых опытных рецензентов ГСРК. Обошлось. Указав на конкретные художественные погрешности, они в основном довольнотаки дружно рекомендовали «Целину» к запуску в производство. М. Блейман, скупой на похвалы, расщедрился: «Материал сценария очень интересный. Автору удалось главное — через образы героев, живых людей, показать сложные социальные проблемы, связанные с освоением целины. Впервые за последнее время есть возможность создать серьезное произведение о целине без «шапкозакидательства», создать фильм, дающий «разрез времени».

Л. Арнштам и тут не изменил своим правилам: «То, что я прочитал, убеждает своей безусловной подлинностью. Именно неостывающее ощущение подлинности всего, о чем рассказывает автор, приковывает внимание и заставляет волноваться при чтении от первой до последней страницы.

Прочитав сценарий [...] я открыл для себя много нового [...]. Подвиг народа, связанный в нашем сознании с неким романтическим взлетом, с газетной шумихой и со смутно-горьким осадком последовавшего за всем этим разочарования,— встает на страницах сценария во всей его естественной жесткости, в тяжелых испытаниях повседневной, трудной работы».

Даже самый суровый из числа комитетских рецензентов Р. Юренев поддержал автора и, что особенно важно — за «идейную направленность»: «Тема сценария и его материал представляются мне чрезвычайно интересными. Люди сценария, особенно главный герой, мне полюбились, показались сложными, современными, истинно советскими.

[...] Ю. Черниченко (это имя я встречаю впервые) на основании большого, личного знания материала взялся показать нам этот всенародный молодежный подвиг от его романтического начала, через трудности, через кризис, близкий к катастрофе,— до сегодняшнего дня, когда порывы, штурмы, авралы сменились повседневностью, серьезной, негромкой, но надежной жизненной прозой. Автор подошел к решению темы серьезно и страстно — как к своему наболевшему, дорогому.

[...] Ю. Черниченко делает первую в советском кино попытку честно рассказать народу: как и отчего, подняв целину и открыв природные кладовые на миллионы пудов хлеба, мы два года покупали зерно в Канаде. Это — честное, благородное намерение. Оно возвращает советское кино к традициям В. Овечкина, Г. Троепольского, Е. Дороша, но в более широком, в более ответственном масштабе. Политическая значимость, а следовательно — и ответственность фильма на эту тему — очевидны.

Так, стало быть, немедленный запуск и — полный вперед?

Увы и ах... Комитетская редактура дважды подряд заворачивает сценарий. Первый раз — под вполне благовидным предлогом устранения «композиционной рыхлости» и других сугубо художественных несовершенств. Расчет тут делался скорее всего на то, что Ю. Черниченко — новичок в кинематографе — не сладит с предложенной ему лукавой программой поправок по разделу пресловутой «киноспецифики». Расчет не оправдался. Когда «Ленфильм» представил в Москву новый вариант, доработанный по рецептуре столичных киночиновников, последовал отказ по мотивам совсем иного плана: «Огромная эпопея освоения, покорения целины, сыгравшая важную роль в развитии нашего сельского хозяйства и экономики, не проявлена с достаточной ясностью,— отписывает на сей раз главный редактор Сценарной редакционной коллегии И. Кокорева.— Ошибки и недостатки в борьбе за целин-

ный хлеб вышли на первый план. Борьба «временщиков» и «защитников плодородия» в связи с этим выглядит в сценарии как борьба неких отдельных прозорливых людей (Шевчук) с силами бюрократии, насаждавшими все, что бесперспективно и вредно.

Причем, по всему сценарию партийные руководители районного и областного масштаба являются проводниками тупых схем, неверных тенденций в сельском хозяйстве.

Такая неправда не может быть оправдана «остротой» постановки вопроса об имевших место ошибках и недостатках в руководстве сельским хозяйством [...]. В сценарии еще много лишних сцен, сгущающих мрачную его атмосферу (например, скупка коров на мясо, застолье пьяных «туземцев», опорочивание тридцатитысячника и т. д.).

Итак — сценарий «Целина» нуждается еще в серьезной работе [...]. Сценарная редакционная коллегия считает возможным разрешить сценарий в режиссерскую разработку с обязательным представлением режиссерского сценария на утверждение в Комитет и предупреждает, что невыполнение принципиальных замечаний по сценарию обусловит прекращение работы над фильмом».

В августе 1968 года в комитет поступил уже третий вариант «Целины». К сценарию на сей раз прилагалась подробнейшая режиссерская экспликация: Резо Эсадзе начинавший свой путь на «Ленфильме» и собиравшийся ставить сценарий Ю. Черниченко, в этом пространном документе сделал все возможное, чтобы как-то успокоить московское начальство. Не помогло!

«Независимо от намерений авторов, объективный смысл изложенных в сценарии событий заключается в том, что неверное руководство делом общесоюзного значения приводит к тяжелейшим последствиям, почти экономической катастрофе.

Вероятно, в период освоения целины были допущены отдельные ошибки на местах, но совершенно неправомерно показывать в отрицательном свете всю целинную эпопею, вошедшую в историю как событие общенародного значения.

Известно также и то, что партийно-государственные мероприятия последних лет существенно изменили положение в сельском хозяйстве, и главная задача, которая сейчас стоит перед нашим кинематографом,— показать те важнейшие изменения, которые произошли в нашей деревне в последние годы, показать роль Коммунистической партии, проводящей в деревне научно обоснованную и экономически целесообразную политику.

Исходя из изложенных выше соображений, Главное управление художественной кинематографии считает, что сценарий «Целина» не может быть осуществлен постановкой.

Главный редактор
Сценарной редакционной коллегии
И. Кокорева».

Как горько читать сегодня эти напыщенные словеса! Ведь еще двадцать с лишним лет назад с экрана могло прозвучать на всю страну целебное слово правды о гибельности избранного нами пути. Не дали! Быстро нашли управу, вовремя заткнув рот художнику, вознамерившемуся раскрыть истинное положение дел в нашем колхозном царстве. Но разве так поступили только с Ю. Черниченко?

В 1970 году «Мосфильм» запросил у комитета разрешение на запуск сценария Б. Можаева «Егор Иванович» («Хлеборобы»). В студийном заключении на эту незаурядную работу отмечались «острота и общественная значимость, достоверность и художественная убедительность образов». Более того: в сценарии остро и принципиально выдвигалась идея того самого, усиленно пропагандируемого сегодня арендного подряда. И что же? Вот итоговая резолюция комитета:

«Генеральному директору киностудии «Мосфильм»
тов. *Сурину В. Н.*

Главное управление художественной кинематографии, рассмотрев представленный киностудией «Мосфильм» сценарий Б. Можаева «Егор Иванович»

не считает возможным рекомендовать его для включения в план киностудии.

В этом сценарии тенденциозно неверно показывается жизнь современного колхозного села. А именно — сделан акцент на демонстрации бесхозяйственности, процветающей в колхозе, где происходят события, описываемые автором. Многие члены правления этого колхоза, секретарь парторганизации выглядят людьми, плохо знающими сельское хозяйство, людьми равнодушными или интриганами, «реакционерами». Подобных героев было уже немало в наших фильмах прошлых лет. Нового здесь автор не привнес, а самое главное, не показал тех огромных прогрессивных сдвигов, которые произошли в колхозной деревне за последние годы.

Пропагандируя интересный опыт создания в колхозах звеньев, которым передаются земельные угодья и техника, автор сценария в конечном итоге приводит к краху деятельность такого звена и тем самым подчеркивает силу «реакционных» элементов в нашей деревне. Кроме того, он стремится пропагандировать неверные устремления при организации таких звеньев, а именно их создание на основе семей колхозников, раздела колхозной техники по дворам.

Сценарий нуждается в коренной доработке и переосмыслении его концепции.

Б. Павленок».

Можно было бы и дальше множить примеры того, как комитетская гильотина без устали рубила на корню абсолютно все сценарии, авторы которых стремились честно и без прикрас показать трагические процессы разложения и гибели деревни, поднятой на дыбу сталинской коллективизации. При этом беспощадно пресекались любые попытки подойти к колхозной теме не только со стороны социально-публицистической. Еще более резко отвергались сценарии, авторы которых пытались сказать свое слово о судьбе деревни с позиций нравственно-философских. Просто не счесть всех обращений кинематографистов к столпам нашего высшего киноведомства с просьбой дать благосклонное соизволение на экранизацию лучших книг Федора Абрамова, Виктора Астафьева, Евгения Носова, Василия Белова. Тщетно! Комитет поистине героически защищал священные догматы брежневской эпохи, не допуская на экран «крамольные» сочинения ведущих мастеров «деревенской прозы». Показательна реакция Б. Павленка на сценарий по повести Валентина Распутина «Последний срок». В краткой рабочей записке на запрос главного редактора ГСРК Д. Орлова, что же делать с этой вещью, он отписывает: «Добротная, густо заземленная проза. Не более того. Длинно — на 5000 метров, заговорено, ползуче-скучно [...] Фотоидиотизм деревенской жизни». И ничего кроме. Один надменно-презрительный плевок. Не трудно догадаться, в каком тоне была изложена на основе этого «отзыва» официальная комитетская резолюция...

Окончание в следующем номере

Кино тоталитарной эпохи

Наум Клейман. Философ Межуев вписал Эйзенштейна в ряд людей, готовивших тоталитарный образ мышления задолго до того, как тоталитаризм стал государственной системой.

«Проблема Эйзенштейна», можно сказать, сопровождала Сергея Михайловича всю его земную жизнь и сейчас сопровождает посмертную. Самое поразительное, что именно в последнее время, в эпоху перестройки и гласности, эта проблема обострилась. На Эйзенштейна посыпались обвинения из того лагеря, который, казалось бы, должен был вернуть ему статус предшественника новой эры. Это парадокс, который нуждается в особом изучении.

Парадокс прежде всего в том, что этот ряд «обвиняемых» состоит из тех же самых имен, которые отрицались, вычеркивались и просто уничтожались как раз в период господства сталинизма. Это Мейерхольд, который прямо пал жертвой сталинизма и системы лагерей. Это Маяковский, Вертов, Малевич и многие другие представители Левого фронта искусства, которое с таким тщанием выкорчевывалось на протяжении десятилетий и которое сейчас вдруг оказалось обвиненным в дегуманизации и подготовке тоталитарного мышления.

Такого рода парадоксы, на мой взгляд, являются следствием аберраций, связанных либо просто с незнанием, либо с узкопартийной предвзятостью.

Когда-то у Пушкина, которого я еще буду цитировать, было дано определение одного из наших демократов-революционеров, субъективно очень благородного человека и писателя, Александра Радищева как представителя «полупросвещения».

Полупросвещение характеризуется неполнотой и неточностью знаний, а также предубежденностью. И в XVIII, и в XX веке эти качества являются прямым следствием социального деспотизма, провинциальной изоляции и недемократической тенденциозности. В результате полупросвещенные революционеры могут сомкнуться в своих концепциях, вкусах и методах с непросвещенными угнетателями, которых они отрицают.

Беда советского авангарда сейчас состоит в том, что на фигуры, которые действительно были связаны с эпохой революции, с эпохой обновления не только социального строя России, но и эстетики, искусства в целом, на их идеи и их личности падает подозрение в причастности к тому, что было изменой, было извращением и прямым предательством лучших идеалов их эпохи.

Я позволю себе процитировать человека, которого, кажется, не подозревают в причастности к сталинизму и к подготовке тоталитарного мышления. Я имею в виду Бориса Леонидовича Пастернака, который написал любопытные заметки о поездке на фронт (они называются «Поездка в армию») во время войны. Они были опубликованы в том самом номере журнала «Новый мир», который был разгромлен под занавес уходящей хрущевской эпохи, что ознаменовало собой, как мы говорим теперь, начало застоя, а точнее говоря — реакцию сталинистов на «оттепель».

Прошу извинить за несколько длинную цитату:

«Нельзя быть злодеем другим, не будучи и для себя негодяем. Подлость универсальна. Нарушитель любви к ближнему первым из людей предает самого себя.

Сколько заслуженной злости излито по адресу нынешней Германии (идет речь о нацистской Германии.— *Н. К.*)! Между тем глубина ее падения больше, чем можно обнаружить справедливого негодования.

В гитлеризме поразительна утеря Германией политической первичности. Ее достоинство принесено в жертву производной роли. Стране навязано значение реакционной сноски к русской истории. Если революционная Россия нуждалась в кривом зеркале, которое исказило бы ее черты гримасой ненависти и непонимания, то вот оно: Германия пошла на его изготовление. Это задача посторонняя, окраинная, остзейская, и ее провинциализм

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 1.

тем отчетливее, что ему присвоены всемирные масштабы»[1].

Это поразительное прозрение поэта и философа относится не только к нацистской Германии. На мой взгляд, сам сталинизм был таким же кривым зеркалом по отношению к тем идеям, которые были провозглашены в России в начале этого века (не только марксистами), которые развивались очень драматически, трансформировались и, наконец, вступили в противоречия и с собственным народом, и с ходом всемирной истории.

«Александр Невский»

Я позволю себе вернуться к Пушкину. В рукописном эпиграфе к роману «Евгений Онегин» цитируется мысль английского философа Эдмунда Берка: «Ничто так не враждебно точности суждения, как недостаточное различение».

Если мы не будем различать политические идеалы и политическую практику, провозглашенные общественные идеалы и реально сложившуюся систему государственности, эстетические декларации и реалии, то есть провозглашенные теории и те продукты, которые возникали от их несовпадения между собой и со всем, что их окружало,— то мы рискуем впасть в грех уподобления. А грех уподобления, унификации — это первое свойство тоталитаризма. Мы можем сами оказаться повинны в том грехе, который мы исследуем и который мы обвиняем.

Вспомним кадры «Триумфа воли» Лени Рифеншталь — эти марширующие «таблицы умножения» (Пастернак).

У Козлова, здесь присутствующего, есть статья, которая исследует понятие единства у Эйзенштейна, где основным и главным принципом является единство *многообразия*. Это единство проявляется не только в том, что соблюдается равновесие между индивидуальным и всеобщим. Оно проявляется в том, что не существует жизни массы вне жизни так называемого индивида. Но и не может быть жизни индивида без учета того, что рядом с ним есть и другие индивиды. А это есть принцип демократии. Но это есть и эстетический принцип Эйзенштейна. Простите за банальный пример: «Одесская лестница» из «Потемкина» представляет собой противопоставление двух этих принципов единства — унифицированного единства шеренги царских карателей и живого страдания жертв, каждая из которых дана в индивидуальном проявлении (так в финале фильма мы ощущаем многообразие единого самопожертвования матросов, еще не знающих, что эскадра стрелять не будет).

Поэтому, когда мы говорим о проблеме Эйзенштейна, для меня лично это не есть проблема причастности Эйзенштейна к тоталитарному мышлению и тем более к тоталитарному режиму как таковому.

Мне кажется, что коллега Межуев просто плохо знаком с авангардизмом, с его глубинными устремлениями. В частности, героическая попытка Малевича приобщить каждого из нас к космическому мышлению, снабдить каждого человека этим уровнем мышления сродни эйзенштейновскому принципу приобщения человека к историческим и природным закономерностям. Это не только не несет в себе ничего тоталитарного, никакого превознощения всеобщего над индивидуальным, а наоборот, делает индивидуальное и всеобщее равновесными, равнообязательными, равноуважительными началами.

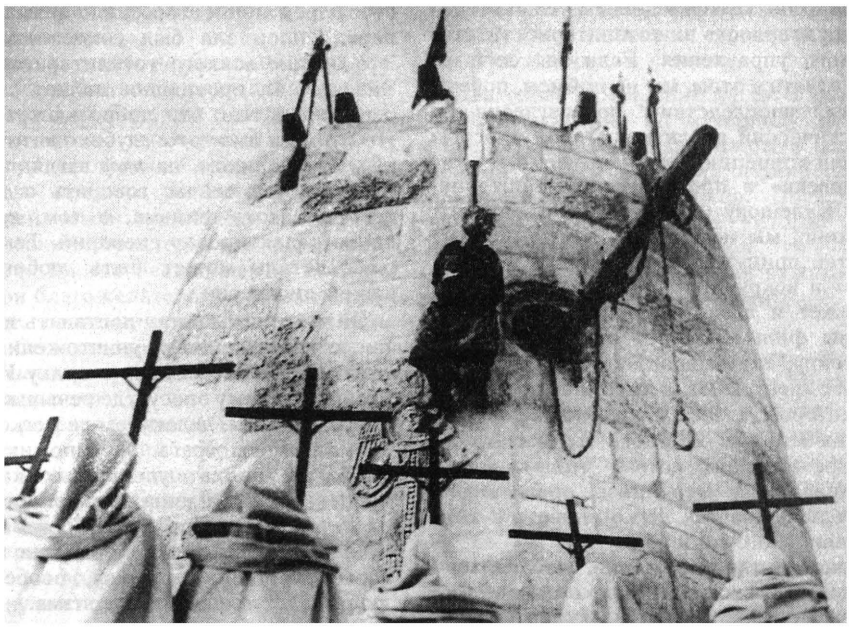
Так же как «массовое кино» Эйзенштейна не является аналогом идеологического или рыночного «масскульта» или ортодоксального «пролеткульта», так и подлинно авангардные устремления нашего искусства 10—20-х годов (я подчеркиваю — подлинные, а не демагогические) не только не готовили тоталитарную систему, они готовили общест-

[1] «Новый мир», 1965, № 1, с. 176.

во и его граждан к противоположному — к демократическому устройству. И не случайно тоталитаризм постарался прежде всего обрушиться на этот отряд искусства.

Я понимаю, что реальность сложнее намерений. У Эйзенштейна есть несколько концепций внутри его общей диалектической платформы, которые должны вызывать сегодня наше обостренное внимание. В частности, его ранняя идея активного «аттрагирующего» — искусства, которое должно «перебыла эпоха увлечения рефлексологией Бехтерева, да и концепции Фрейда развивались и воспринимались тогда весьма упрощенно.

Между нами говоря, задачей всякого искусства и его стремлением и на самом деле является необходимость потрясти зрителя. Нет искусства, которое удовлетворилось бы тем, что его лизнут и уйдут. Мы знаем цель древнегреческой трагедии: катарсис, очищение. Я смею утверждать, что так же, как Эсхил, как позже Шекспир, Эйзенштейн



«Александр Невский»

пахать сознание». Концепция искусства не как «киноглаза», а как «кинокулака». (Маленькая справка в скобках. Когда Эйзенштейн говорил, что нам нужен «кинокулак», то это была скрытая цитата из Ленина — намек на очерк Горького о Ленине, где он говорит, что, слушая Бетховена, хочется гладить людей по головкам, в то время как сейчас их приходится бить по голове.) Так вот одной из наиболее дискуссионных проблем в терминологии и концепции молодого Эйзенштейна является идея прямого вторжения в сознание и подсознание зрителя для того, чтобы разорвать какие-то существующие в нем реакционные, мешающие прогрессу представления и рефлексы. Это стремился очистить душу от скверны. Его задачей, изложенной им во множестве заметок 20-х годов, было разорвать те связи, которые делали человека рабом, чтобы не сделать человека новым рабом, в частности — рабом Истории.

Разумеется, инструментарий, который он развивал в этом направлении, мог быть использован в противоположных целях: когда Геббельс призывал к созданию нацистского «Потемкина», он имел в виду, конечно, не философию, идеологию или эстетику, а именно силу воздействия «Потемкина». И я не сомневаюсь, что Рифеншталь очень серьезно изучала монтаж, его советскую школу — не только Эйзенштейна. Но разве врач, исполь-

зующий скальпель для спасения людей, ответствен за то, что убийца может воспользоваться тем же инструментом как ножом?

Второй момент для критического осмысления.

Когда Эйзенштейн утверждал свое искусство без сквозного персонажа в игре, без протагониста, фокусирующего на себе развитие сюжета, он был как раз в струе тех демократических тенденций, которые надеялись лишить Россию ее преклонения перед царем или героем, разрушить авторитарность мышления,— ту многовековую монархическую традицию, которая действительно готовила авторитарность и тоталитарность сталинистского управления. Если мы себе не отдадим отчета в этом, мы не поймем, почему догматики, впоследствии провозгласившие социалистический реализм, с такой яростью отстаивали концепцию так называемого «живого человека» в противовес Эйзенштейну, Вертову, Кулешову и другим авангардистам нашего кино, мы не поймем, почему Эйзенштейна так принуждали «поставить в центр человека» и вокруг него построить действие, кадр, сюжет и все остальные эстетические параметры фильма. Но стоило это сделать Эйзенштейну, как выяснилось, что он опять не совпал с требуемым. Я имею в виду «Бежин луг», о котором я скажу чуть позже.

Но поначалу мне хотелось бы сказать об Александре Невском, потому что это герой идеализированный. Это князь, правитель, а следовательно, его так легко вписать в контекст сталинского кино!

Известна шутка Довженко, что Эйзенштейн сделал Александра Невского по образцу идеального секретаря райкома партии. Думаю, никто не возражал бы, если бы секретари райкома были бы похожи на эйзенштейновского Невского! Между тем его идеализацию придумал не Эйзенштейн и даже не Сталин: Александр Невский был провозглашен святым русской православной церковью задолго до того, как за этот образ сначала взялся «Мосфильм», а потом — Эйзенштейн. Эйзенштейн предупредил в своих статьях, что он и будет делать фильм о святом — о святом, который спас свой народ от порабощения. Он указал и на жанр этого фильма, а именно, что это фильм-фреска.

Поразительно, с какой непоследовательностью действовала наша эстетическая мысль. В 30-е годы она одновременно требовала и возвеличивать героя, и снижать его. Надо обязательно было снабжать его мелкими слабостями, и надо было в то же время делать его идеальным.

Эйзенштейн позволил себе сделать фильм, выдержанный целиком в традициях высокой фресковой школы. Никому из нас в голову не придет предъявлять Джотто, или Рублеву, или Микеланджело обвинение в том, что их персонажи на фресках не содержат той полноты психологических характеристик, как живопись, скажем, Рембрандта. Но именно сейчас это опять вменяется в вину Эйзенштейну: почему его Александр Невский так обобщен, так идеализирован?!

«Александр Невский» был сделан в контексте определенной эпохи. Его задача состояла в том, чтобы вселить в людей мужество перед лицом агрессии нацизма, ибо страх перед силой зла был союзником нацизма. Это орудие всякого тоталитаризма — страх. Эйзенштейн противопоставляет страху уверенность в том, что добро может победить. И в этом он был тоже глубоко антитоталитарным художником, на мой взгляд.

Я не буду сейчас говорить о творческой истории этого фильма, о том, как Сталин лично редактировал сценарий. Тем не менее одна деталь может быть любопытна для нашей дискуссии.

Эйзенштейн мечтал поставить в 1937 году, после запрещения и уничтожения «Бежина луга», фильм по «Слову о полку Игореве» — древнерусскому эпосу, где речь шла о раздоре внутри страны, делающем ее легкой добычей для внешнего врага. Я напомню, что шел 1937 год, эпоха чудовищных карательных процессов. И Эйзенштейн решил повернуть сюжет «Слова о полку Игореве» самым актуальным образом: он призывал прекратить братоубийственную войну, особенно перед лицом наступления гитлеризма.

Эйзенштейну не дали осуществить этот замысел, и тогда он внес данный мотив в фильм «Александр Невский». В полном варианте сценария Эйзенштейн сделал прямыми виновниками смерти Александра Невского — его отравления — русских мелких князьков, которые боятся возможного усиления Александра, хотя он в фильме, кажется, не претендует на роль самодержца.

Именно этот финал был вычеркнут лично Сталиным — его красным карандашом. Есть свидетельство в мемуарах самого Эйзенштейна — вместе со сценарием без гибели Александра ему передали слова Сталина: «Не может погибать такой хороший князь». Эта реплика любопытна с точки зрения психологии — тираны одержимы манией бессмертия. Но причина купюры, мне кажется, шире этого комплекса. Не случайно из готового фильма якобы случайно исчез ролик с эпизодом междоусобной драки в Новгороде — тот же мотив на другом «материале».

Из «Александра Невского» была выбита трагическая современная пружина, и это ослабило его общую антитоталитарную установку. Но антинацистская метафора читалась отчетливо — не случайно Рузвельт в Белом доме с таким восхищением смотрел эту картину накануне войны. И не зря ее сразу сняли с экрана после заключения пакта 1939 года.

И еще об «Александре Невском».

Возникли подозрения, что Эйзенштейн, написавший об этом фильме статью «Патриотизм — наша тема», изменил своим интернационалистским убеждениям и чуть ли не впал в шовинизм.

Мне кажется, здесь не было ни того, ни другого. В ситуации, когда развеялись утопические надежды на быструю победу мировой революции и на то, что германский пролетариат не пойдет против Советского Союза несмотря на приказы Гитлера, ситуация защиты своей земли приобрела отнюдь не шовинистический характер.

Однако так ли все беспроблемно с «Невским» — при благожелательном к нему отношении? Нет, конечно, если мы хотим быть честными. Объективно фильм работал не только *против* агрессии, но и *на* идеализированного властителя.

В нашей ретроспективе с «Невским» был сопоставлен нацистский «Кольберг», хотя «Невского» было бы показательно сравнивать со столь же амбивалентным шедевром — «Нибелунгами» Фрица Ланга. Вот тут действительно раскрываются серьезные проблемы: роль мифологизации национального героя, монументального стиля и т. п. в эпоху укрепляющегося тоталитаризма. В исследовании этих проблем надо стараться сочетать сегодняшний критицизм и ответственность историков.

Еще одна проблема. «Александр Невский», павший жертвой подозрения в сталинизме, сам по себе не причастен к тем картинам Чиаурели, которые пытались идеализировать образ правящего вождя — Сталина. Другое дело, что Чиаурели очень косился в сторону Эйзенштейна. Иногда он почти пародировал его стиль — пародировал, конечно, невольно, желая его «усовершенствовать», «очеловечить», а заодно поправить идеологически. Но соотношение «Эйзенштейн — Чиаурели» — проблема.

Возьмем, например, так называемую центрированную композицию, где в центре кадра стоит центральный персонаж — вождь, обязательно окруженный толпой, выделенный лучом света, как правило, обращенный фронтально в зал. Эйзенштейн использовал это в самой высокой традиции русской церковной иконописи, но он всегда находил способ придать ему образ нереальный, образ предания, легенды. Это очень существенно для «Александра Невского». Он не выдает фильм за реальность. Он создает дистанцию, родственную брехтовскому очуждению. В то же время Чиаурели настаивает на действительности того, что он показывает, он строит образ сверхчеловека, подняв его на пьедестал над толпой. И центрированная композиция превращена у Чиаурели и его единомышленников в пирамиду, чего никогда не делает Эйзенштейн (у которого, кстати, пирамидальная композиция всегда связана с образом смерти).

Два слова о «Бежине луге». Глупо осуждать эту картину по материалу за то, что Эйзенштейн взялся за сюжет, с нашей нынешней точки зрения, сомнительный,— предательство сыном отца. Позволю себе напомнить те источники, которые использовал Эйзенштейн в «Бежине луге». Я оставлю сегодня в стороне очень важный источник его размышлений — Евангелие.

Но давайте вспомним об «Орестее» Эсхила, о «Гамлете», о «Матео Фальконе» Проспера Мериме, о повести, которую Эйзенштейн специально изучал — «Тарас Бульба» Гоголя. Это целая линия в мировой культуре — столкновение двух ближайших поколений, разделенных эпохами мышления.

Фильм «Бежин луг» меньше всего говорит о том, что дети должны доносить на отцов. Это фильм о том, как мальчик, пришедший из будущего, идеального будущего, будущего без насилия, пытается трижды предотвратить насилие: первый раз — поджог хлебов, второй раз — разоблачает поджигателей, третий — когда он вырывает у отца винтовку, из которой отец стрелял в него самого. Это трагедия будущего и трагедия прошлого, которые аннигилируются в классовой борьбе настоящего. Насколько далеко эта философская концепция отошла от ожидавшейся заказчиками пропагандистской ленты,— ясно из судьбы фильма, который можно считать одной из жертв 1937 года.

Последний фильм, о котором хотелось бы сказать,— это «Иван Грозный», который подчас прямо называют апологией Сталина. Непонятно тогда, почему Сталин запретил вторую серию и не дал возможности снять третью. Этот фильм был отказом в благословении Сталина. И сцена, где митрополит Филипп отказывает Ивану в благословении, есть прототипическая ситуация Эйзенштейна и Сталина. До сих пор не опубликованы

три последние страницы, которые лежали на столе Эйзенштейна в ночь его смерти. Эти страницы говорят о восхищении его титаном, как он пишет, святым, митрополитом Филиппом Колычевым, который публично проклял варварского царя Ивана.

Многие наши режиссеры не приняли приглашение стать придворным кинобиографом: Довженко не стал официозным художником, хотя его «покупал» Сталин, Кулешов не стал им, Вертов попробовал было в «Колыбельной», а затем (это отдельная трагедия) в самой апологии он ушел в сторону, и не случайно после этого ему не дали работать. Но Эйзенштейн единственный, понимая, что это самоубийственный шаг, решился на прямой отказ от благословения. История замысла и постановки «Ивана Грозного» — одна из страниц истории сопротивления тоталитаризму. Но это особая тема.

Последнее, о чем хотелось бы сказать,— о «Валькирии». Был задан вопрос: насколько постановка «Валькирии» причастна к пакту Молотова—Риббентропа, который так активно обсуждается сейчас? Действительно, Большой театр взялся за постановку «Валькирии» в условиях неожиданного примирения с фашистской Германией. Сохранилась запись Эйзенштейна в период, когда он еще не дал согласия на постановку. Говорится там о трагедии близнецов Зигмунда и Зиглинды, которые из-за инцеста пали жертвой сразу двух сил. Одна сила — это Богиня Фрикка, которая воплощает сверхгосударственную мораль, супергосударственный закон. Фрикка — воплощенное государство с его императивным законом: пусть будет так и только так! Она требует от Вотана смерти для близнецов. С другой стороны, это старый бог Вотан, с его анархией чувств и оправданием вседозволенности.

Эйзенштейн говорит, что близнецы-любовники Зигмунд и Зиглинда стали в равной степени жертвой и Вотана, и Фрикки. И каждая из этих сил является почвой для фашизма. Вседозволенность индивидуалистической анархии для избранных — и, с другой стороны, государственная обязательность императива для всех. Противостоит им единственная валькирия — Брунгильда, которая воплощает сострадание. Эйзенштейн пишет, что подлинной темой оперы является гуманизм, ибо центр ее — как Брунгильда открывает для себя человеческие чувства и идет на самопожертвование. Взявшись за постановку, Эйзенштейн, мне кажется, предпринял опыт дефашизации Вагнера.

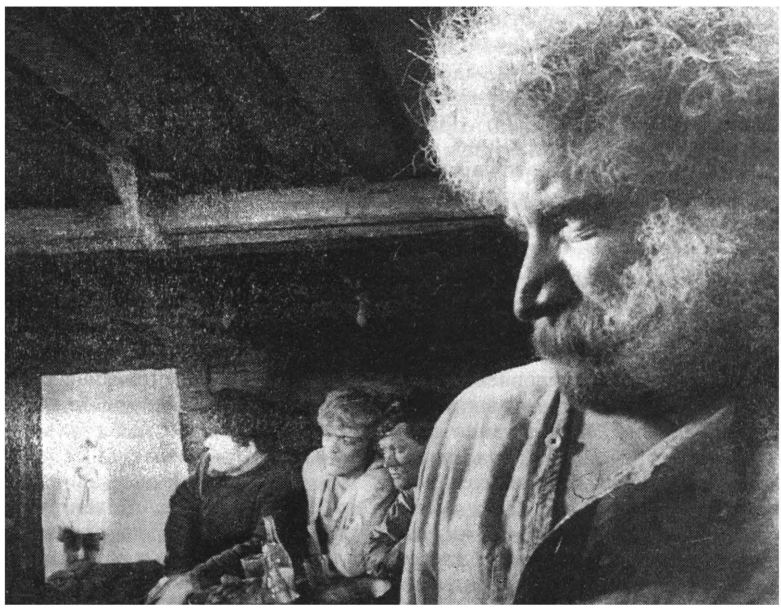
Вот почему нацистское посольство было глубоко недовольно этой постановкой Большого театра. Историк Александр Верт в своей книге «Россия во второй мировой

«Бежин луг»

войне» сохранил услышанную им реплику из ложи нацистского посольства. Она звучала примерно так: «еврейско-большевистская трактовка». Дело не только в том, что они подозревали, будто Эйзенштейн еврей. Дело в том, что они просто отрицали ненацистскую, «неарийскую», а по сути, гуманистическую трактовку Вагнера.

Мог ли Эйзенштейн отказаться от постановки? Мог. Должен был сделать это? Не знаю.

И прямо отсюда я хочу перейти к центральной идее эстетического плана, которая была изложена Эйзенштейном в докладе на трагическом совещании наших кинематографистов в 1935 году, а потом стала основой его книги «Метод». Эйзенштейн говорил, что искусство рискует впасть либо в сверхлогизм, в лозунговость — и потерять всякий доступ к душе человека как индивидуума, либо регрессировать только на чувственную стадию и тем самым развязать непросветленные инстинкты. Это ведь то же самое, что Фрикка и Вотан. И только равновесие этих двух начал — чувственного и рационального, природного и цивилизованного — может создать полноту искусства. И общества, и человека.



«Бежин луг»

У нас в стране сейчас происходят очень противоречивые процессы. В частности, наряду с клерикализмом идет волна мистицизма, глубокого скепсиса по отношению к Возрождению и Просвещению. И должен сказать, что сейчас Эйзенштейн актуален гораздо более, может быть, чем в 30-е годы.

Т. Ротшильд. Я полностью согласен с тем, что сказал Наум Клейман. Тоталитарное мышление характеризуется упрощением, как он заметил, цитируя Пастернака. И я хотел бы добавить к этому, что попытки найти один-единственный принцип, который объяснил бы весь этот сложный мир, действительно типичны для тоталитарного мышления. На мой взгляд, его и выражает каждый, кто говорит сегодня, что Сталин — причина всех бед. Но, с другой стороны, упрощение может быть принципом художника. И Наум Клейман приводил в пример Рублева и Микеланджело. Можно было бы привести в пример волшебную сказку. В сказке тоже существует этот четкий и упрощенный конфликт между добрым и злым, хорошим и плохим. Тем не менее сказка не тоталитарна. Это художественный принцип. И я считаю, нельзя возвращаться к выводу Лукача о том, что искусство должно представлять тотальность не только мира, но и индивидов, то есть оно не должно быть психологичным и вовсе не обязано объяснять истину.

Ирина Шилова. У меня два вопроса к Науму Клейману. Дело в том, что, пожалуй,

ни с одним советским режиссером не происходит столько недоразумений, сколько с Эйзенштейном. Практически в каждый период нашей истории его искусство оценивалось и переоценивалось, и он оказывался в центре очень жестких диспутов. Каждое время видело в нем то одно, то другое; в нем видели человека, представляющего тоталитарное мышление, в нем видели художника истинного, то есть не могущего представлять это мышление. И каждый раз у меня возникает вопрос — есть ли в феномене самого Эйзенштейна нечто такое, что провоцирует подобные интерпретации?

И еще. Здесь прозвучало за ечание о том, что жанр часто избавляет художника от возможных обвинений и непонимание того жанра, в котором он работает, способствует неправильной интерпретации его искусства. Если мы используем этот аргумент при оценке Эйзенштейна, у меня возникает вопрос — почему мы избегаем, к примеру, использовать тот же аргумент при оценке Чиаурели или Пырьева?

Н. Клейман. Те обвинения, которые предъявляются Эйзенштейну, или, скажем, разные интерпретации его творчества, вовсе не являются простыми. Другой вопрос, что художественный мир Эйзенштейна действительно содержит в себе целый ряд противоречий, как всякое крупное явление искусства. И я позволю себе напомнить замечание Уолта Уитмена, который сказал: «Я, кажется, противоречу сам себе? Значит, я достаточно велик, чтобы вместить в себя противоречия».

Напомню, что Пушкин так же долго не вмещался в русскую историю. На протяжении всей его короткой жизни и после гибели много десятилетий его сопровождала острая критика справа и слева, он был критикуем отовсюду, вплоть до знаменитой речи Достоевского 1880 года, которая тоже не завершила всех споров. И только в XX веке мы начали примерно сознавать, что такое Пушкин для России — вне идолопоклонства. А зарубежный мир Пушкина еще не оценил.

Конечно, я не пытаюсь уподобить Эйзенштейна Пушкину. Но вот парадокс. В эйзенштейновском наследии есть целый ряд вещей, пока еще в нашей культуре не работающих, но работающих в мировой культуре. Это один из парадоксов всей нашей культуры, а не только самого Эйзенштейна, и этот факт нуждается в осмыслении.

И второе. Если мы не применяем к Пырьеву или Чиаурели тех же мерок, что и к Эйзенштейну,— это свидетельство нашей авторитарности. Значит, у нас еще существует иерархия: к кому-то можно быть снисходительным, к кому-то — нет. Я призываю к тому, чтобы ко всем применять равные критерии.

Анджей Вернер (Польша). Наум Клейман сказал, что нельзя обвинять скальпель за то, что он делает на операционном столе. Хотел бы заметить, что человек не скальпель, а тоталитарное общество — это не операционная. Ответственность художника, работающего в условиях тоталитарного режима, это очень сложная проблема. Я думаю, художник несет ответственность за все, что он когда-либо сделал. Клаус Эдер уже говорил об этом на примере Лени Рифеншталь. И не случайно в 1937 году Эйзенштейн сделал «Бежин луг» — фильм о Павлике Морозове. Даже если там были какие-то изменения мифа о Павлике Морозове, он принял участие в формировании тоталитарного сознания. И не случайно после подписания пакта Молотова — Риббентропа Эйзенштейн поставил «Валькирию». Даже если там были какие-то изменения вагнеровской оперы, мы знаем, что это значило в то время. Проблема обвинения художника в каких-то связях с тоталитарным мышлением, тоталитарным сознанием не так уж и проста.

Н. Клейман. Во-первых, что касается скальпеля. Может быть, я неточно выразился. Я имел в виду не произведения, а те выразительные средства, особенно монтаж, которые развивались в 20-е годы в нашей стране. Эйзенштейном, в частности. История — не операционный стол. Я говорил только о самом ноже. Участвовал ли «Бежин луг» в формировании тоталитарного сознания? В 1937 году Эйзенштейн *не сделал* «Бежин луг»; фильм был запрещен до завершения и уничтожен.

Второе. Не есть ли свидетельство причастности Эйзенштейна к тоталитарному режиму, что в его творческой биографии фигурируют то миф о Павлике Морозове, то пакт Молотова — Риббентропа?

Вячеслав Всеволодович Иванов однажды на эйзенштейновской конференции сказал замечательную вещь (цитирую по памяти): «Есть два типа художника. Для меня они воплощаются в Пастернаке и Эйзенштейне. Один тип — это тип эскейпистский: когда что-то не соответствует принципам художника, то он уходит в сторону. Пастернак очень долго уходил в сторону. И наконец в «Докторе Живаго» решил вмешаться. И есть другой тип художника — это тип д'Артаньяна. Это Эйзенштейн, который ввязывался во всякие драки. Через личность и судьбу которого проходят основные конфликты эпохи. Я не стал бы осуждать один тип художника с позиций другого».

Третье. Можем ли мы не принимать во внимание интерпретацию? Можем ли мы в искусстве говорить только о материале? Если мы говорим не о трактовке, то есть не об *искусстве,*— мы говорим о предыскусстве, о том, что предложено искусству. Искусство имеет на своем выходе нечто, уже материал преодолевшее и преобразившее. Поэтому я не могу солидаризироваться с точкой зрения, что нам безразлично, как интерпретируется, в частности, Вагнер. Эйзенштейн считал, что надо отнять у нацистов Вагнера. Это была его позиция.

И последнее. Есть ли у Эйзенштейна, как у Ницше, что-то, что позволяло тоталитарному режиму использовать его? Я об этом сказал, может быть, недостаточно отчетливо. Да, для меня сейчас, как для человека, который много лет занимается Эйзенштейном, заново стоит задача понять: действительно ли — и если да, то как — кинематограф Эйзенштейна готовил не только Тарковского (а он готовил Тарковского, хотя и Тарковский, и Иоселиани отрицают Эйзенштейна — по разным причинам), но готовил и Чиаурели? Увы, возможно, это так. Динамика искусства очень непроста. И для меня, как для историка кино, очень важно понять, что же там было такого, что дало возможность фальшивого использования идей Эйзенштейна? Подчеркну, я не хочу делать из Эйзенштейна святого.

К. Разлогов. В выступлении Наума Клеймана меня очень тронуло стремление очистить Эйзенштейна от скверны сталинизма, хотя не очень понятно, что останется от художника, если его «очистить» от эпохи, в которую он жил и творил. Еще более показательно то, что в стремлении найти оправдание Эйзенштейну в противовес Сталину Клейман пытался найти опору в православной традиции, ссылаясь на Андрея Рублева, на святость Александра Невского и т. д.

Мне кажется чрезвычайно интересной в связи с этим более общая проблема диалектического взаимодействия, причудливой смеси притяжения и отталкивания между православием как картиной мира, типом мышления, в том числе и художественного,— и той системой — политической, идеологической и художественной, которую построил Сталин, но, конечно же, не он один.

Полемически заостряя свой основной тезис, скажу, что сталинизм значительно в большей степени продолжает православие, нежели отрицает его. И поэтому обращение к образу святого, использование всего богатства иконографической традиции является дополнительным свидетельством позднесредневекового характера искусства и мышления не только отечественной тоталитарной эпохи, но и сегодняшнего дня. Свидетельство тому — нынешний взлет мистицизма, о котором Клейман говорил в заключительной части своего выступления. Мы не ушли от Средневековья даже (а может быть, и именно) в высших пластах искусства, в мироощущении интеллигенции. Иначе говоря, конфликт между православием и сталинизмом относителен (это в основе своей перенос рая с неба на Землю, попытка построения Царствия Божьего в постороннем мире), а преемственность — абсолютна. Как, кстати говоря, и наша бюрократическая система является прямым продолжением царского чиновничества. Мы вообще, как мне кажется, причем и «справа» и «слева», склонны преувеличивать значение 1917 года в развитии и нашей культуры, и нашего государства.

Поэтому сравнительно-культурологическое сопоставление истоков каждого из тоталитарных режимов абсолютно необходимо. Без претензии на какую бы то ни было систематизацию, укажу несколько возможных направлений такого исследования.

Общеизвестно, что идеолого-культурная концепция нацизма базировалась на дохристианских традициях, свидетельство чему и «Валькирия», о которой здесь говорилось. В поисках легитимации гитлеризм стремился восстановить связь с древними пластами германской национальной культуры, опять-таки паразитируя на их респектабельности, как по-своему паразитирует на многовековой истории русского христианства если не сама выдающаяся картина «Александр Невский», то, во всяком случае, ее пропагандистская актуализация.

То есть мы имеем дело с очень сложными и внутри себя противоречивыми процессами и столкновениями, которые требуют специального квалифицированного исследования, а не публицистических наскоков.

Это вовсе не отрицает величия эйзенштейновского гения, по-своему перевоплощавшего историческую связь православия и сталинизма, как на более позднем этапе тягу к возврату невозвратимого — единству средневекового мироощущения — стремился овеществить Тарковский. И, на мой взгляд, популярность того и другого на Западе объясняется в первую очередь тоской по давно утерянному раю, который именно в их творчестве обретает былую целостность и органичность.

Окончание следует

«Сотри случайные черты...»

(Начало см. на 2-й стороне обложки.)

В 20-е годы у нас (да и за рубежом) мало кто принимал всерьез кино и кинематографистов. Еще более незавидной была в ту пору участь фотографии и фотографов. Лишь редкие мастера светописи удостаивались признания в художественной среде.

Моисей Соломонович Наппельбаум обрел славу превосходного портретиста еще в дореволюционную пору. Его ателье, расположенное на Невском, 72, в самом центре столицы, было широко известно. Галерея знаменитых музыкантов-профессоров Петербургской консерватории, отметившей свой полувековой юбилей, появилась в 1912 году в популярном в ту пору иллюстрированном журнале «Солнце России».

Знакомые с творчеством Наппельбаума знают, что он и сам себе усложнял жизнь, отказываясь в своих портретах от многих «палочек-выручалочек» этого жанра: от бытового или профессионального антуража (представьте себе, насколько легче создать образ кинорежиссера, если его снимать на студии, в павильоне, в процессе работы или дома, в родных стенах, где многое говорит о человеке), от атрибутики, составляющей привычный набор в портретных студиях (фонов, заднего плана, предметов, даже мебели: из шести представленных в данном номере снимков исключение составляет горизонтальный портрет Эйзенштейна на первой полосе вкладки), от описательных, «литературных» жестов, от служащих подсказкой ситуаций и костюмов.

Можно долго говорить о художественных различиях, существующих в портретах Наппельбаума. Но самое впечатляющее различие, на мой взгляд, заключено в запечатленных на них характерах. Фотограф сумел безошибочно показать те качества каждого из режиссеров, которые были свойственны им не только в их фильмах, но и за пределами съемочной площадки. Как опытный психолог и физиономист, Наппельбаум сумел «прочесть» доминанту характера каждого из режиссеров. Эйзенштейн раскрыт им в момент интеллектуальной сосредоточенности, Пудовкин — в мгновении эмоционального порыва, Довженко — в волевом напряжении, Козинцев — в интеллектуальном движении, Александров — в гармонии самосозерцания...

Каждого из этих кинематографистов не раз, конечно, фотографировали — в том числе и мастера. И все же возьму на себя смелость утверждать: из великого множества снимков, на которых запечатлены выдающиеся советские кинематографисты, мало какие способны сравниться с портретами, сделанными Наппельбаумом.

Впрочем, то же самое можно сказать и о других деятелях культуры: писателях, художниках, композиторах, кто оказался хоть раз в своей жизни в студии выдающегося фотопортретиста.

Время от времени на страницах нашей печати происходит нечто вроде необъявленного конкурса фотографий. Особенно в наши годы, когда в обществе возник острый интерес к людям недавнего прошлого.

В минувшем году, когда отмечалось столетие Анны Ахматовой, в журналах и газетах появилось множество ее фотопортретов. Думаю, в трех из них читатели безошибочно узнали автора: Наппельбаума ни с кем не спутаешь.

В эти дни такая же дата связана с именем Бориса Пастернака. И снова в разных изданиях, уверен, появится немало снимков, на которых мы увидим знакомое лицо.

Посмотрите на портрет, помещенный здесь. И согласитесь со мною: второго такого не найти!

Ан. Вартанов

Е. Карцева

«Доктор Живаго»: роман и фильм

В давнем голливудском фильме «Путешествие в страх» русская горничная, покидая номер, в котором жил главный герой, с сильным акцентом произнесла такое напутствие: «Спи спокойно, дорогой товарищ!» Это отнюдь не было проявлением черного юмора. Просто сценарист полагал, что именно так русские желают друг другу спокойной ночи.

Мелочь, конечно. Но если таких мелочей набирается много, то американцы получают весьма странное представление о Советском Союзе. И тут дело не в симпатии или антипатии, а в незнании, непонимании. В годы войны американцы сняли картину «Песнь о России», которая демонстрировалась и у нас, сняли доброжелательно, с осознанием той роли, которую играл СССР в разгроме фашизма. В эту игровую ленту были вставлены хроникальные кадры, показывающие довоенную Москву такой, какой она и была. Но как только дело доходило до игровых эпизодов, так тут же вступал в силу стереотип. Наши крестьянки все как одна напоминали боярышень, сошедших на экран со старинных полотен. Жили они в избах, больше напоминавших французские шале, кланялись до полу и водили хороводы.

После этого было много фильмов на «русскую тему», действие иных из них развертывалось в СССР, других — в Америке, третьих — и там, и здесь. И в них хватало смешных, на наш взгляд, деталей, как, впрочем, хватало деталей, изумлявших американцев, и в наших лентах. Жаль только, что вместо терпимости к этому, вместо процесса лучшего узнавания друг друга возникало взаимное раздражение, сыпались упреки и обвинения.

Время от времени на экран выходили картины, которые наша печать, наш пропагандистский аппарат тут же объявляли антисоветскими. Между тем все было отнюдь не так однозначно. И если в таких лентах, как «Красный рассвет», «Вторжение в США», или в телесериале «Америка» их авторы вполне сознательно запугивали американцев угрозой советского нападения, создавали — по нынешней терминологии — «образ врага», то в картинах, затрагивающих внутреннюю жизнь СССР, содержалась порой и горькая для нас правда. Это касается прежде всего трагической темы массовых репрессий и насильственного подавления инакомыслия — темы для нас долгие годы запретной. Замалчивая ее, наша пропаганда тем более раздражалась по поводу каждого напоминания о ней со стороны.

Вместо того чтобы самим признаться в своих болях и бедах, мы предоставили говорить о них другим. И далеко не всегда там делали это с искренним желанием разобраться в происшедшем или происходящем. Отсутствие же нашей интерпретации давало возможность тем, кто настроен к нам недоброжелательно, давать такое истолкование фактов, на которое накладывалась явная идеологическая тенденция. Нам нужно было не кричать чуть что об антисоветизме,

---

«Доктор Живаго» ("Doctor Zhivago")
По одноименному роману Бориса Пастернака. Автор сценария Роберт Болт. Режиссер Дэвид Лин. Оператор Фред А. Янг. Композитор Морис Жарр. Художник Джон Бокс.
В ролях: Джеральдина Чаплин (Тоня), Джули Кристи (Лара), Том Кортни (Паша), Алек Гиннес (Евграф Живаго), Омар Шариф (Юрий Живаго), Род Стайгер (Комаровский). Производство «МГМ» (США), 1965.

а противопоставить не всегда достоверным трактовкам нашей действительности всю правду, пусть еще более страшную, но — правду. Только она одна может вызвать уважение.

В подтверждение этих тезисов следует именно сейчас вспомнить историю романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» и его американскую экранизацию.

Переиначивая Толстого, можно сказать, что все истории появления великих книг не схожи одна с другой, а вот методика их травли удивительно одинакова. Почти никто из тех, кто поспешил участвовать в мутной кампании клеветы, не читал роман Замятина «Мы», что не помешало коллегам радостно его растоптать. Никто не был знаком с повестью Пильняка «Красное дерево», что также не явилось препятствием для хора проклинающих. В обоих случаях все началось с того, что книги эти были напечатаны за границей. Через много лет, в конце пятидесятых годов, то же самое произошло с «Доктором Живаго», изданным в Италии. Сейчас об этом уже написано много, подробно, как, например, в мемуарной книге Вениамина Каверина «Литератор», фрагмент из которой журнал «Знамя» напечатал в восьмом номере 1987 года.

Хулителям Пастернака не пришлось искать новые формулировки. Все они уже были давно отработаны: «клевета на революцию и русский народ», «предательство по отношению к советской литературе», «нечистоплотность помыслов и действий».

Замятина вынудили эмигрировать. Пильняк продержался еще восемь лет, после чего был расстрелян. Что же касается Пастернака, то Союз писателей обратился с письмом к правительству. Но в нем содержалась не просьба объективно разобраться в деле, а предложение о «лишении предателя Пастернака советского гражданства». По рукам тогда ходило напечатанное ныне тем же Кавериным стихотворение «Нобелевская премия»:

Я пропал, как зверь в загоне,
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу хода нет.
. . . . . .
Что же сделал я за пакость,
Я убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над судьбой страны моей.

Но и так, почти у гроба,
Верю я, придет пора —
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра...

Тогда мы отрекались от автора и его романа. Он был издан во всем цивилизованном мире, но — не у нас. И фильм по нему поставил не советский режиссер, а англичанин Дэвид Лин, приглашенный голливудской фирмой «Метро—Голдвин—Майер». Это произошло в 1965 году.

К моменту постановки «Доктора Живаго» Дэвид Лин был уже мастером высокого разряда, знакомым и нашему зрителю по фильму «...в котором мы служим» (у нас — «Повесть об одном корабле»). Это была хорошая лента, но более знаменит он был другими — классическими экранизациями романов Диккенса «Большие ожидания» и «Оливер Твист» и обошедшими почти все экраны мира фильмами «Мост через реку Квай» и «Лоуренс Аравийский». Не менее интересные картины режиссер снимал и потом, после «Доктора Живаго». Например, «Дочь Райана» или сравнительно недавняя новинка советского проката — фильм «Поездка в Индию».

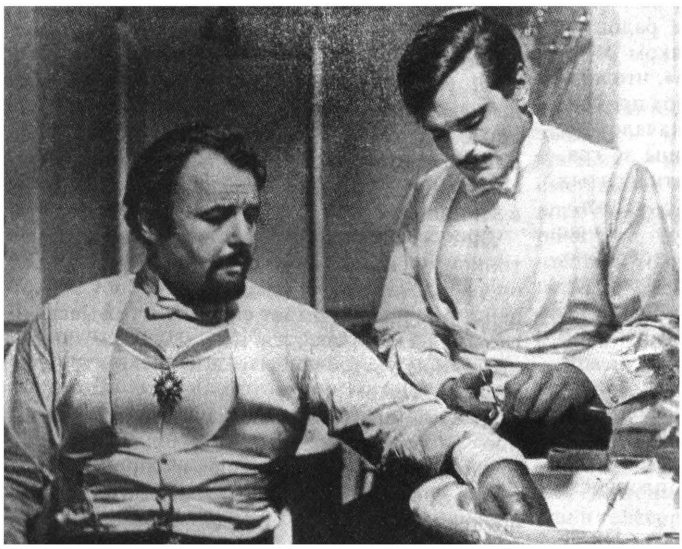
Лин — убежденный реалист, склонный к тонкому психологическому кинопортрету. Он очень достоверен в воссоздании обстановки действия, предпочитает снимать в тех местах, где оно развертывается, иметь дело со знакомым, прочувствованным житейским материалом. Несомненно, что, ставя «Доктора Живаго», он шел на значительный риск, ибо в России не бывал, являлся весьма сторонним свидетелем нашей истории, а даже самое пристальное чтение нашей литературы, включая и классику, отнюдь не гарантия глубинного понимания того, что именуется «русской душой».

Давайте посмотрим, насколько этот риск оправдался.

Трудности начались со сценария. Пастернак определил свой роман как «лирическую эпопею». Вот что писал В. Каверин: «В «Докторе Живаго» около сорока печатных листов... В романе много неловких и даже наивных страниц... Много странностей и натяжек. Грэм Грин, по словам К. Чуковского, не понимал, почему такой шум поднялся вокруг этого нескладного, рассыпающегося, как колода карт, романа... Но для нас «Доктор Живаго» — исповедь, повелительно приказывающая задуматься о себе. Жизнь Пастернака, растворенная в книге, превратила ее в историю поколения. Другой такой книги о русской интеллигенции пока что нет»[1].

[1] Каверин В. Литератор.— «Знамя», 1987, № 8, с. 114.

Сконструировать из материала подобного рода кинематографический сценарий, то есть создать экранный эквивалент романа, в общем оказалось не по силам даже такому крупному драматургу, как Роберт Болт. В конце концов он вынужден был пойти по самому простому, но и наименее плодотворному для кино пути: отдаться течению событий. Им были добросовестно воспроизведены почти все эпизоды в их хронологической последовательности. В таком способе, конечно, нет никакого криминала. Но применительно к лирическому потоку пастернаковской прозы он вряд ли годится, ибо вымывалось самое главное — образ мышления поэта. Оставалось лишь вторичное — способ его сюжетосложения.



«Доктор Живаго». Род Стайгер (Комаровский) и Омар Шариф (Юрий Живаго)

Итак, что отобрал Роберт Болт и показал Дэвид Лин?

Смерть матери главного героя. Его воспитание у богатых родственников Громеко. Первое потрясение: кровавый разгон демонстрации, протестующей против царского манифеста 17 октября 1905 года. Первые две, еще до знакомства, нечаянные встречи с Ларой. Юрий Живаго женится на Тоне Громеко, а Лара выходит замуж за друга детства Пашу Антипова. Затем — первая мировая война, Февральская революция, госпиталь на галицийском фронте, в котором вместе работают врач Живаго и сестра милосердия Лара. Он возвращается в Москву, где — голод и кавардак. Это происходит уже после Октября, о чем краткой фразой извещает закадровый голос повествователя — сводного брата Юрия — Евграфа, от лица которого здесь ведется рассказ. Затем — по его же совету — герой отправляется с семьей на Урал, в бывшее имение матери жены.

Следует новая встреча с Ларой, живущей неподалеку, в соседнем городке, и роман с ней. Как и в книге, Живаго, возвращающийся от любовницы, оказывается в плену у партизан. Им нужен врач — и они удерживают его свыше двух лет. Тем временем семья, уверенная в гибели мужа и отца, возвращается в Москву, откуда ее высылают за границу. Бежавший из отряда Живаго поселяется вместе с Ларой, потом возникает ее первый любовник Комаровский, с которым она и уезжает на Дальний Восток, чтобы оттуда выбраться за пределы России. Юрий ехать с ними отказывается. Следует его приезд в Москву и почти сразу же — смерть в душном трамвае от разрыва сердца.

Таков конспект событий в фильме, в общем, как уже сказано, достаточно точно следовавшем фабуле романа. Но — не без исключений из этого правила, причем весьма характерных. Картина начинается с того, что на экране появляется сторожевая вышка с укрепленной на ней красной звездой. Внизу стоит то ли часовой, то ли охранник, во всяком случае в руках у него винтовка. А мимо идут шеренги людей, направляющихся к виднеющейся вдали стройке. Так сказать, символ несвободы. Сразу же выясняется, что действие происходит в некоем

«трудовом лагере», где находится дочь Лары и Юрия Тоня (в романе она — Таня) Комарова. Названа дата — 1936 год. Появляется военный в высоком чине — Евграф Живаго. Он вызывает Тоню для беседы, в процессе которой и выясняется, что она — его племянница. У девушки сохранилась тетрадь с циклом стихов отца «Лара», она передает ее дяде. Тот в свою очередь начинает рассказ о своем брате и составляющий содержание фильма.

Эпилог возвращает нас к началу. Тоня снова разговаривает с Евграфом, объясняя, как и где ее потеряла мать. Возникает новый персонаж — молодой человек, любящий девушку. Они вдвоем уходят к стройке — плотине, напоминающей днепрогэсовскую, и над их головами в небе встает радуга.

Вероятно, авторы картины предполагали, что все это — и «трудовой лагерь», и вышка со звездой, и одинокий охранник — передадут гнетущую атмосферу второй половины тридцатых годов. «Вот как оно было у них»,— должен был подумать западный зритель. У нашего же — если бы он попал на картину, реакция наверняка бы была совсем иной. Он лишь горько улыбнулся бы, поражаясь наивности и неосведомленности сценариста и режиссера.

Есть ли в романе «лагерная тема»? Да, есть, хотя возникает она только в эпилоге. Там беседуют двое фронтовиков, бывших репрессированных. И один из них расскажет вот что: «Из штрафных лагерей мы попали в самые ужасные. Редкие выживали. Начиная с прибытия. Партию вывели из вагона. Снежная пустыня. Вдалеке лес. Охрана, опущенные дула винтовок, собаки овчарки. Около того же часа в разное время пригнали новые группы. Построили широким многоугольником во все поле, спинами внутрь, чтобы не видели друг друга. Скомандовали на колени и под страхом расстрела не глядеть по сторонам, и началась бесконечная, на долгие часы растянувшаяся, унизительная процедура переклички. И все на коленях. Потом встали, другие партии развели по пунктам, а нашей объявили: «Вот ваш лагерь. Устраивайтесь, как знаете». Снежное поле под открытым небом, посередине столб, на столбе надпись «Гулаг 92 Я Н 90» и больше ничего»[2].

Сценарист и режиссер, хочется верить, роман внимательно читали. И тем не менее отступили от жесткого реализма этого эпизода. Не в том дело, что в лагерь они поместили Тоню, которую эта беда миновала, а в самом представлении о такого рода учреждениях. Не хочу гадать, какими соображениями они руководствовались. Но так или иначе тема трагическая преобразилась в мелодраматическую, да еще с радужным концом.

Может быть, именно это — в числе других недостоверностей — вызвало у Григория Козинцева резкую оценку фильма, причем не публичную, а изложенную в частном письме. Он писал Сергею Юткевичу, рассказывая о своих лондонских лекциях в киноклубах: «Немало помог мне и Дэвид Лин. Я — неизменно под хохот аудитории — рассказывал про его «Живаго» с точки зрения русского глаза... Удивительно для меня, что многие наши от него в восторге. Никак не понимаю, в чем дело»[3].

В тех же прологе и эпилоге фильма наложение на трагедию стереотипов совсем другого ряда привело к неправде. Достаточно взглянуть на Тоню (хорошая актриса Рита Ташингэм) в униформе комсомолок двадцатых годов — юбке, кофте и обязательной красной косынке, униформе, трудно представимой в подлинном лагерном быте, чтобы почувствовать странную условность всего происходящего. А тут еще светлая любовь со спортивного вида юношей, словно и не было строжайшего разделения на мужские и женские лагеря, их сравнительно свободные перемещения в пространстве, будто бы и не существовало грозного понятия «зона». Фраза же о том, что Лара погибла где-то в «трудовых лагерях», в свете показанного выглядит попросту чужеродной. Так что, повторяем, горькая усмешка нашего зрителя была бы обеспечена.

Но пойдем дальше... Вспоминается вот что. Когда французский продюсер фильма Сергея Юткевича «Сюжет для небольшого рассказа» прислал из Парижа режиссеру письмо со своими пожеланиями, он захотел, чтобы в этом чеховском фильме обязательно были цыганский хор, романс «Калитка», тройки и... фигурное катание. Иначе, мол, западный зритель смотреть эту ленту не будет.

Что же мы видим у Дэвида Лина? Семья Живаго едет на Урал в теплушке. В ней собралась странная публика: рядом с богачами, бегущими от Советской власти, и анархистами, мирно с ними соседствующими,— извозчики и крестьянские беженцы.

[2] Пастернак Б. Доктор Живаго.— «Новый мир», 1988, № 4, с. 100.

[3] Архив С. И. Юткевича

Посреди вагона горит костер. А его разношерстное население лихо пляшет под звуки «Калинки». Хоть бы уж «Яблочко»!..

Главным предметом, символизирующим преемственность поколений, становится в картине балалайка. Какой же русский без балалайки? Сначала этот драгоценный инструмент жена перед отъездом из имения в Москву оставляет Юрию на тот случай, если он все-таки не погиб. Затем Живаго дарит балалайку Ларе, отправляющейся на Дальний Восток. Но самое поразительное

«Доктор Живаго»

то, что она оказывается в руках у лагерницы Тони в финальном кадре, как мы помним, кадре просветленном. И потому особенно фальшивом.

Уже упомянуто, что роман по жанру — лирическая эпопея. Но это, конечно, как и почти все вершинные прои ведения отечественной литературы, еще и роман социальный, политический. А фильм? Разумеется, совсем без политики в нем было обойтись невозможно. И все-таки, по моему мнению, она здесь лишь пряная приправа ко всему остальному. Житейская история доктора Живаго преобладает тут над его духовной историей. А некоторые существенные моменты вообще не отражены. Не осталось и следа и от одного из ключевых монологов Юрия Живаго по поводу Октября:

«Какая великолепная хирургия! Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы! Простой, без обиняков, приговор вековой несправедливости, привыкшей, чтобы ей кланялись, расшаркивались перед ней и приседали. В том, что это так без страха доведено до конца, есть что-то национально-близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от невиляющей верности фактам Толстого... Главное, что гениально? Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летоисчисление, он бы обязательно нуждался в том, чтобы ему сперва очистили соответствующее место. Он бы ждал, чтобы сначала кончились старые века, прежде чем он приступит к постройке новых, ему нужно было бы круглое число, красная строка, неисписанная страница. А тут, нате пожалуйста. Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое»[4].

Не о том речь, что было обязательно включать весь этот текст в фильм. Его могло

[4] Пастернак Б. Доктор Живаго.— «Новый мир», 1988, № 2, с. 108—109.

даже и совсем не быть. Но без определения того, как же Юрий Живаго отнесся к революции, как ее воспринял, оценил, думается, обойтись было нельзя. Это — нерв романа. Не знаю, намеренно или случайно так произошло, но — произошло. Поэтому уже не вызывает удивление отсутствие еще одного эпизода.

В числе других стихотворений автор отдал своему герою «Зимнюю ночь» с ее знаменитым началом: «Мело, мело по всей земле во все пределы...» Этот образ метели, образ сквозной, проходящий через весь роман, Дэвид Лин и прекрасный оператор Фредди Янг уловили и выразительно использовали. Ревет буран за окном в ночь после похорон матери. Вьюга сопровождает бегство доктора Живаго из партизанского отряда. И, когда уже не мальчик Юра, а взрослый, много повидавший, переживший человек вновь стоит у окна обледеневшего флигелька усадьбы, ветер швыряет в стекла комья снега, заунывно воет, словно бы поет отходную по его жизни. Все это в картине есть, и все это снято впечатляюще.

Но вот — опять-таки не знаю, случайно или намеренно,— еще одного эпизода, в котором бушует метель, в ней нет. Вновь обратимся к тексту: «Экстренный выпуск, покрытый печатью только с одной стороны, содержал правительственное сообщение из Петербурга об образовании Совета Народных Комиссаров, установлении в России советской власти и введении в ней диктатуры пролетариата. Далее следовали первые декреты новой власти и публиковались разные сведения, переданные по телеграфу и телефону. Метель хлестала в глаза доктору и покрывала печатные строчки газеты серой и шуршащей снежной крупою. Но не это мешало его чтению. Величие и вековечность минуты потрясли его и не давали опомниться»[5].

Понятно, всего в фильме, даже в длинном, не покажешь. Однако же именно купюры такого рода, обедняющие роман, вернее, его философскую концепцию, переводящие, повторим, глубокую духовную драму, драму идей в драму преимущественно житейскую, неизбежно привели к некоторой поверхностности, расфокусировке взгляда.

При всем том я не хочу создать у читателя впечатление, что фильм плох или недостаточен во всех своих компонентах. Отнюдь нет. В нем не так уж мало эпизодов и поставленных и снятых с незаурядным мастерством. Скажем, две атаки партизан: черные фигурки на белом льду с красным флагом и перестрелка на колыщащемся от ветра ржаном поле. Или же разгон демонстрации. В свое время Козинцев и Трауберг, снимая «Шинель», показали монументальные памятники царям с нижней точки. Они, подобно Пушкинскому Медному всаднику, грозно нависали над тщедушной фигуркой Акакия Акакиевича Башмачкина, давили на него, пригибали к земле. К этому же приему прибегли и авторы фильма «Доктор Живаго». Казаки, словно конные статуи, возвышаются над испуганными людьми. Весь этот эпизод имеет несомненное символическое звучание.

Следует сказать и о другом. Несмотря на то, что съемки шли не в СССР, а в Финляндии, Канаде, Испании, режиссер и оператор в большинстве случаев сумели передать пастернаковское ощущение природы, неброское, но столь притягательное очарование русского пейзажа. И это их несомненная заслуга. Тактично, не считая ляпа с импортной «Калинкой», использованы композитором Морисом Жарром мелодии русских и революционных песен. В некоторых эпизодах возникает очень интересный образно-звуковой ряд.

Но все же, если говорить о фильме в целом, причем, как сказал Козинцев, с точки зрения русского глаза, его вряд ли можно назвать удачным. И вот еще почему.

Когда «звезда» мирового экрана египетский актер Омар Шариф, образец типичной восточной красоты, играл шейха Али в предыдущей картине Дэвида Лина «Лоуренс Аравийский», он был на месте. И это точное попадание затушевало его весьма средние актерские способности. Но когда он же выступил в облике российского интеллигента Юрия Живаго, то роль ничто не могло спасти. В надетой на него шапке-кубанке, слащаво красивый, он напоминал плакатного горца с цирковых афиш, примеривающегося половчее вскочить на коня.

Кстати говоря, есть в фильме один эпизод — удивительно пошлый, настолько антипастернаковский, что поневоле благодаришь бога за то, что поэт его не увидел. Когда главный герой перевязывает Комаровскому руку (в него стреляла Лара), тот вдруг говорит ему о ней: «Я вам ее отдаю в качестве новогоднего подарка». Вот здесь Омар Шариф, выслушивающий это предложение, вполне на месте.

Увы, не в своих санях оказалась и замечательная актриса Джули Кристи, получившая в том же 1965 году премию «Оскар» за участие в фильме «Дорогая». Эта типич-

[5] Там же, с. 107.

ная дочь Альбиона никак не вписывается в русскую действительность, выглядит в ней чужеродной. А тут еще художник и костюмер оказали ей дурную услугу, предложив нарядные платья и кокетливый жакет из чернобурки с такой же шапочкой. Для Лары, какой она изображена в романе, это никак не годилось. Частая смена туалетов и непонимание духовной сущности своей героини не дали возможность актрисе явить свое мастерство: она выглядит в картине не более чем красивой манекенщицей...

●

До самого недавнего времени все складывалось так, что стоило писателю или кинорежиссеру заговорить на темы, которые находились под негласным запретом, как тут же, вне зависимости от степени правдивости романа, фильма, живописного полотна, произведение это обвинялось в антисоветизме. Это правило действовало и по отношению к нашим художникам, и по отношению к художникам зарубежным. С романа Пастернака, исследовавшего сложнейшую, полную драматизма коллизию — интеллигенция и революция — ярлык, наконец, снят. Не стоит его оставлять и на картине Дэвида Лина. По моему убеждению, он скорее многого в романе не понял, недооценил, чем занимался злопыхательством. Неудачи в его фильме — творческие неудачи, и сейчас, когда опубликован роман, это тем более очевидно. Говорить о политическом пасквиле нет оснований.

Может быть, было бы даже полезно показать «Доктора Живаго» советскому зрителю. Появилась бы возможность сравнить наше, все углубляющееся знание о том периоде русской и советской истории, который охвачен романом, и представление о нем на Западе.

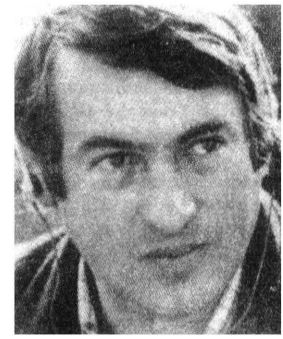
В фильме к тому же немало мелочей — бытовых, обыденных, обрядовых, еще более подчеркивающих: авторы картины принялись за дело, имея недостаточный багаж знаний. Поэтому похороны у них похожи на крестный ход, икона в избе висит не в красном углу, а стоит на полочке возле двери; улица, запруженная демонстрантами в 1905 году, называется Кропоткинской; термометр суют больному не под мышку, а на западный манер — в рот, ну и так далее. Мелочи-то они мелочи, но в совокупности картину сильно подводят.

Когда-то, в двадцатые годы, Илья Эренбург высказал парадоксальную мысль о том, что хорошие фильмы получаются только из плохих или средних романов, чем роман лучше, тем фильм ущербнее. Это же соображение он повторил в одном из интервью и в шестидесятые годы, когда кинематограф накопил достаточный опыт в экранизации литературных произведений. Не будем абсолютизировать этот парадокс, он, конечно, не бесспорен, исключения из выведенного им правила нам известны — хотя бы из диккенсовской практики того же Лина. Но прислушаться к такому суждению стоит, ибо неудач с киноверсиями литературных шедевров все-таки гораздо больше, чем побед. Тем более, повторю, когда речь идет о воссоздании чужой, гораздо менее знакомой, чем жизнь своего народа, действительности. Это видно на примере жанра даже более легкого, нежели психологический роман,— детектива. Достаточно вспомнить наши экранизации романов Агаты Кристи, из которых, например, полностью испарился столь важный компонент, как свойственный писательнице истинно британский юмор. О многочисленных ляпсусах в воспроизведении быта уж и говорить не приходится.

Когда Георгий Данелия в фильме «Не горюй!» талантливо перенес на родную грузинскую почву ситуации французского романа «Мой дядя Бенжамен», он добился заслуженного успеха. Но когда он же экранизировал лучший роман Марка Твена — «Приключения Гекльберри Финна» — сказалась неизбежная скованность во владении материалом.

Так что же хочет сказать автор статьи? — спросите вы. Всяк сверчок знай свой шесток? Занимайтесь в кино только своими делами и не прикасайтесь к чужим? Конечно, нет. Мысль моя в другом. Можно и нужно затрагивать какие угодно темы, но при одном условии — полной компетентности в том материале, за который смело взялся.

ФЕРЕНЦ АНДРАШ, режиссер (ВНР)

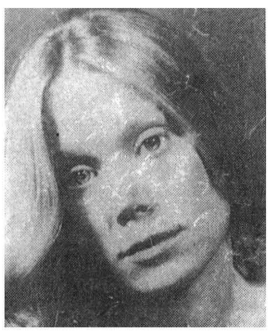


Родился в 1942 году в Будапеште. Работал подсобным рабочим на строительстве, затем — на ТВ в качестве помощника, ассистента режиссера. С 1966 года был ассистентом режиссеров З. Фабри, Ф. Мариашши, А. Ковача, Ш. Шары. В 1972 году окончил Высшую школу театра, кино и ТВ в Будапеште (мастерская К. Макка). Лауреат премии имени Б. Балаша.
1970: к/м «Наводнение» («Árviz»). 1971: к/м «Мужская игра» («Férfijáték»). 1972: дипломный фильм «Вопрос организации» («Szervezés kérdése»). 1973: док. фильм «Народ Дожы» («Dózsa népe»). 1975:ТВ худож.-док. фильм «Венгрия, 1848» («Magyarország, 1848»). 1976:ТВ фильм «Магеллан» («Magellán»). 1977: «Грибной дождь» (в СССР — «В дождь и солнце», «Veri az ördög a feleségét»), и соав. сц., приз на МКФ в Карловы-Вары-78. 1978: ТВ фильм «Распродажа» («Végkiárusitás»). 1980: ТВ фильм «Посредине самой большой чащи» («A legnagyobb sürüség közepe»). 1983: «Кондор» («Dögkeselyü»), и соав. сц. 1985: «Великое поколение» («A nagy generáció»), и соав. сц., призы на МКФ в Сан-Себастьяне и Чикаго-86. 1988: «Глушь» («Vadon»), и соав. сц.

АННИ ЖИРАРДО, актриса (Франция)

Родилась 25 октября 1931 года в Париже. Работала медсестрой. Училась в Парижской консерватории (класс А. Роллана). В 1954-57 годы играла на сцене «Комеди Франсез», в спектаклях Л. Висконти, выступала в кабаре и на ТВ. В кино — с 1955 года. С 1962 года была замужем за итальянским актером Р. Сальватори (1933—1988). В 1972 году основала с ним кинофирму «Жирса-фильм», была продюсером ряда фильмов.
1955: «Тринадцать за столом» («Treize à table»), реж. А. Юнебель. 1956: «Страна, откуда я родом» («Le pays d'ou je viens»), реж. М. Карне; «Человек с золотыми ключами» («L'homme aux clefs d'or»); «Репродукция запрещается» («Reproduction interdite»). 1957: «Включен красный свет» («Le rouge est mis»); «Когда любовь вступает в игру» («L'amour est en jeu»), реж. М. Аллегре. 1958: «Пустынная Пигаль» («Le désert de Pigalle»); «Мегрэ расставляет силки» («Maigret tond un piège»), реж. Ж. Деланнуа; «Летние рассказы» («Racconti d'estate»), в Италии. 1959: «Веревочная лестница» («La corde raide»); «Прошение о помиловании» («Recours en grâce»), реж. Л. Бенедек. 1960: «Рокко и его братья» («Rocco e i suoi fratelli»), в Италии, реж. Л. Висконти; новелла «Развод» («Le divorce»), реж. Кристиан-Жак, в фильме «Француженка и любовь» («La française et l'amour»). 1961: «Знаменитые любовные истории» («Les amours célèbres»); «Свидание» («Le rendez-vous»), реж. Ж. Деланнуа; «Добыча тени» («La proie pour l'ombre»), реж. А. Астрюк; «Лодка Эмиля» («Le bâteau d'Emile»), реж. Д. де Ла Пательер. 1962: «Смог» («Smog»), в Италии; «Преступление не выгодно» («Le crime ne paie pas»), реж. Ж. Ури. 1963: «Порок и добродетель» («Le vice et la vertu»), реж. Р. Вадим; «Почему Париж?» («Pourquoi Paris?»), реж. Д. де Ла Пательер; «Прекрасный суп» («La bonne soupe»); «Другая женщина» («L'autre femme»); «Товарищи» («I compagni»), в Италии, реж. М. Моничелли; «Слишком короткий день» («Il giorno più corto»), в Италии; «Брачное беззаконие» («I fuorilegge di matrimonio»), в Италии, реж. П. и В. Тавиани; «Женщина-обезьяна» («La donna scimmia»), в Италии, реж. М. Феррери. 1964: «Девушка взаймы» («La ragazza in prestito»), в Италии; «Господин, составляющий компанию» («Un monsieur de compagnie»), реж. Ф. де Брока; «Знатные семьи» («Le belle famiglie»), в Италии, реж. У. Грегоретти; «Желание умереть» («Una voglia d'morire»), в Италии. 1965: «Щелчок и шлепки» («Déclic et des claques»); «Золото герцога» («L'or du duc»), реж. Ж. Баратье; «Три комнаты на Манхэттене» («Trois chambres à Manhattan»), реж. М. Карне, приз на МКФ в Венеции; «Тайная война», новелла «Джибути», реж. Кристиан-Жак («La guerre secrète — Djibouti»). 1966: новелла «Колдунья, сожженная заживо», реж. Л. Висконти, в фильме «Колдуньи» («La stregha bruciata viva — Le streghe»). 1967: «Жить, чтобы жить» («Vivre pour vivre»), реж. К. Лелуш; «Журналист», в СССР, реж. С. Герасимов. 1968: «Голубые «Голуазы» («Les gauloises bleues»); «Банда из Бонно» («La bande à Bonnot»); «Жизнь, любовь, смерть» («La vie, l'amour, la mort»), реж. К. Лелуш; «Диллинджер мертв» («Dillinger è morte»), в Италии, реж. М. Феррери; «Скоро будет конец света» («Biće skoro propast sveta»), СФРЮ-Франция, реж. А. Петрович; «Эротиссимо» («Erotissimo»). 1969: «Она не пьет, не курит, не кадрится, зато болтает» («Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas, mais elle cause!»); «Свет земли» («Le clair de terre»); «История женщины» («Storia di una donna»), в Италии; «Человек, который мне нравится» («Un homme qui me plaît»), реж. К. Лелуш; «Приходите вечером на ужин» («Metti una sera a cena»), в Италии; «Семя человеческое» («Il seme dell'uomo»), в Италии, реж. М. Феррери.

1970: «Послушницы» («Les novices»); «Умереть от любви» («Mourir d'aimer»), реж. А. Кайат. 1971: «Мандарин» («La mandarine»), реж. Э. Молинаро; «Старая дева» («La vieille fille»), приз на МКФ в Западном Берлине-72. 1972: «Она больше не болтает... она стреляет» («Elle cause plus... elle flingue»); «Огни Сретенья» («Les feux de la chandeleur»); «Суперлечение» («Traitement de choc»); «Нет дыма без огня» («Il n'y a pas de fumée sans feu»), реж. А. Кайат. 1973: «Урсула и бедняжка» («Ursula et grélu»); «Жюльетт и Жюльетт» («Juliette et Juliette»). 1974: «Пощечина» («La gifle»); «Подозрение» («Il sospetto»), в Италии, реж. Ф. Мазелли. 1975: «Цыган» («Le gitan»), реж. Ж. Джованни; «Жить опасно» («Il faut vivre dangereusement»); «В Сантьяго идет дождь» («Il pleut sur Santiago»); «Любви и свежей воды!» («D'amour et d'eau fraîche»); «Доктор Франсуаза Гайян» («Docteur Françoise Gailland»), премия «Сезар». 1976: «Беги за мной, чтобы я тебя поймала!» (в СССР — «Знакомство по брачному объявлению», «Cours après moi que je t'attrape!»); «Каждому свой ад» («À chacun son enfer»), реж. А. Кайат. 1977: «Последний поцелуй» («Le dernier baiser»); «Арденнская ветчина» («Jambon d'Ardenne»), Бельгия-Франция; «Мишень» («Le point de mire»); «Нежный полицейский» («Tendre poulet»), реж. Ф. де Брока. 1978: «Раздоры» («La zizanie»), реж. К. Зиди; «Давай, мама!» («Vas-y maman»); «Ключ в двери» («Le clé sur la porte»), реж. И. Буассе; «Любовь под вопросом» («L'amour en question»), реж. А. Кайат; «Гуляка» («Le cavaleur»), реж. Ф. де Брока. 1979: «Пробка, невероятная история» («L'ingorgo, una storia impossible»), в Италии, реж. Л. Коменчини; «Говорите, мне интересно» («Cause toujours tu m'intéresses»), реж. Э. Молинаро; «Бобо Жакко» («Bobo Jacco»), Бельгия-Франция; «Украли ляжку Юпитера» (в СССР — «Секрет Афродиты», «On a vole la cuisse de Jupiter»), реж. Ф. де Брока. 1980: «Черная мантия для убийцы» («Une robe noir pour un tueur»), реж. Ж. Джованни; «Всю ночь напролет» («All Night Long»), в США; «Сердце наизнанку» («Le coeur à l'envers»). 1981: «Жизнь продолжается» («La vie continue»); «Реванш» («La revanche»). 1984: «Черный список» («Liste noir»); «Воспоминания, воспоминания» («Souvenirs, souvenirs»); «Прощай, барсук» («Adieu blaireau»). 1985: ТВ фильм «Муссолини и я» («Mussolini and I»), США-Италия; «Уйти-вернуться» («Partir revenir»), реж. К. Лелуш. 1987: «Пленницы» («Les prisonnières»). 1988: «Пять дней в июне» («Cinq jours en juin»). 1989: «Руфь», в СССР, реж. В. Ахадов.



СИССИ СПЕЙСЕК, актриса (США)

Родилась 25 декабря 1949 года в Китмэце (штат Техас). Настоящее имя — Мэри Элизабет. В детстве играла на гитаре. В 17 лет приняла участие в музыкальном конкурсе. Переехав в Нью-Йорк к своим дяде и тете, актерам Р. Торну и Дж. Пейдж, выступала в рок-концертах, три года училась в Актерской студии. Была статисткой в фильме «Мусор» («Trash», 1970). Под псевдонимом М. Макдонаф играла в ТВ сериалах «Уолтоны» («The Waltons»), «Любовь» («Love»), «Американский стиль» («American Style»), «Новички» («The Rookies»). В 1974 году вышла замуж за художника Дж. Фиска, сотрудничавшего на ряде фильмов с ее участием, была декоратором на фильме «Призрак рая» Б. Де Пальмы.

1972: «Главный удар» («Prime Cut»), реж. М. Ритчи. 1973: ТВ фильм «Джинджер утром» («Ginger in the Morning»); ТВ фильм «Девушки из Хантингтон Хауз» («The Girls of Huntington House»). 1974: ТВ фильм «Переселенцы» («The Migrants»); «Опустошенные земли» («Badlands»), реж. Т. Малик. 1975: ТВ фильм «Кэтрин» («Katherine»). 1976: «Кэрри» («Carrie»), реж. Б. Де Пальма. 1977: «Три женщины» («Three Women»), реж. Р. Олтмен; «Добро пожаловать в Лос-Анджелес» («Welcome to L. A.»), реж. А. Рудолф. 1978: ТВ фильм «Верна» («Verna»). 1980: «Дочь шахтера» («Coal Miner's Daughter»), реж. М. Эптид, премия «Оскар»; «Ритм сердца» («Heart Beat»). 1981: «Оборванец» («Raggedy Man»), реж. Дж. Фиск. 1982: «Пропавший без вести» («Missing»), реж. Коста-Гаврас. 1984: «Река» («The River»), реж. М. Риделл. 1985: «Мэри» («Marie»). 1986: «Фиалки — голубые» («Violets Are Blue»), реж. Дж. Фиск; «Спокойной ночи, мама» («'Night, Mother»); «Сердечные страсти» («Crimes of the Heart»), реж. Б. Бирсфорд.

С. Кудрявцев

Светлана Кармалита,
Алексей Герман

Гибель Отрара

Прошло время.

Ожоги на лице Унжу, стянув побуревшую кожу, стали похожи на шрамы после удара камчи, и, подтянув губы кверху, шрамы эти придали лицу странное выражение, раздражающее людей.

В этот день 615 года по хиджре или 6-го дня года барса, месяца кукушки по кип-

---

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 1.

чакскому летосчислению Унжу был тяжело пьян. Медный поднос с орехами, жарко поблескивая, напоминал огонь, воздух перед глазами плыл и качался сам, видимый в своей реальности. Глаза закрылись, а когда Унжу открыл их, перед ним стоял монгол-сотник, в халате с полосой на рукаве, потный и спокойный. Понимая, что спит, и смиряясь с этим, Унжу прикрыл веки, а когда через секунду открыл, монгола не было, остался только знакомый кисловатый запах меховых штанов. Непонятная тревога входила в грудь с каждым глотком воздуха. Унжу встал, качаясь, прошел через гурхану, яркий жаркий полдень ослепил, ударил по глазам, потом возникла пустая и пыльная площадь городка Келин-Тюбе. Белая лошадь в тени высокого карагача, девочка, кормящая ее листьями с ладони, и странный звук неизвестно откуда. Только после из солнечного марева один за другим стали появляться верблюды, бесконечная цепь бесконечного каравана. Караван шел мимо, покачивались пыльные чалмы мусульман, а вон и караванбаши с крашеной бородой. Тревога все не проходила, она подсказывала что-то, заставляла вглядываться, трезветь, возвращала глазам зоркость. Унжу узнал это мгновенное чувство опасности. Но ничего опасного не было ни в этом мирном жалком городе, ни в усталом караване.

— С ума схожу,— сказал Унжу сам себе. И вдруг неожиданно сразу макушкой и животом ощутил и понял. Погонщики, слуги, стража — все эти пропыленные в тряпье люди были монголы. Но монголы не бывают слугами или погонщиками или даже стражей при мусульманских купцах, монголы бывают воинами или никем, и эти пропыленные люди были воинами. Он знал и понимал их, как никто здесь, по тому, как держали руки, по прищуру глаз, по тяжелым плечам, даже десятников он тут не видел, сотники и бахадуры, а может, даже хорчи. Это были воины, одни воины. И два немолодых китайца, такие китайцы занимались битьем стен несчастных, вставших на пути кагана городов.

На секунду Унжу встретился с пожилым монголом глазами. Лицо у монгола было рассечено от брови к губе, в его спокойных глазах мелькнула настороженность.

— Товары Желтоухого кагана,— сказал за спиной Унжу хозяин гурханы и покашлял.— Говорят, там много диковинных китайских штучек, монголы глупы — они не знают цены вещам...

Ялвач ехал на самом большом верблюде. На этом же верблюде в правой корзине ехал мызыкант, он играл на флейте и потряхивал бубенцами на маленьком барабане. Музыка сокращала путь и прогоняла ненужные мысли. Тихо пела флейта, в желтом мареве проплывал город. Неожиданно Ялвач ощутил неприятное, покалывающее живот чувство и не сразу понял, что чувство возникло от взгляда кипчака с не то обожженным, не то тронутым какой-то болезнью лицом. Странно белесые глаза кипчака были наполнены тяжелой,угрюмой ненавистью, при этом кипчак улыбался.

— Кипчаки — добродушный народ,— пошутил Ялвач,— видел, как уставился на меня вон тот?..

— Кипчаки бывают очень опасны,— легко улыбнулся музыкант,— и в гневе крушат все, как единороги, но этот кипчак просто пьян, хозяин. И поэтому ему не нравится весь мир.

— У монголов есть бог войны,— говорил между тем Унжу гурханщику,— его зовут Сульдэ, он ездит на черном неоседланном коне...— и удивился, услышав веселый смех гурханщика.

— Вот этот?

Из слепящей пыли действительно возник черный запыленный конь, хромой, толстобрюхий и низкорослый, на коне пожилой усталый уйгур, глаза странные, веселые и не знающие жалости.

— Этот уйгур — один из писцов кагана,— Унжу взял гурханщика за ухо п подтянул поближе,— у уйгуров часто такие глаза, ведь они видели, как погиб их народ, и теперь им многое смешно,— Унжу дунул в ухо гурханщику, вернулся в полутемную прохладную гурхану и долго плясал один на помосте, не снимая сапог.

В гурхану вошли двое местных купцов, торопливые и озабоченные.

— Мы поедем в Отрар с большими деньгами, только не пей по дороге, хан.

Великий Шелковый путь, тропинка, просто тропинка с пометом по краям. Только на бахчах вокруг Отрара она вливалась в широкую дорогу.

Небо за Отраром краснело. Монгольский караван был хорошо виден, надо было торопиться. Старший купец, обрызгивая руки и лицо зельем от комариных укусов, стал просить Унжу не уезжать, а прожить три дня в кочевье неподалеку, чтобы проводить их обратно.

— Подожди нас, хан,— купец хотел тряпочкой с зельем помазать лицо Унжу, но не дотянулся,— ты никогда не въезжаешь в Отрар, и нам нет до этого дела, но мы заплатили бы тебе втрое... А бочка просяной водки сократит время разлуки, а, хан?!

Отворились тяжелые кованые ворота, из темного их проема выехали три всадника; двое сверкнули кольчугами, один — голубым халатом, всадник в халате что-то крикнул, обращаясь к монгольскому караван-баши, звука не было, но купец рядом с Унжу, видно, не ошибся, воспроизводя его:

— Кадыр-хан передал, монголам можно войти.

Купцы из Келин-Тюбе заохали, засуетились, на седло перед Унжу лег крепкий бочонок с длинной пробкой в виде головы цапли, потом их спины перекрыли город и ворота, а когда открыли, солнце, переместившись, вернуло городу цвет: красный — высоким стенам, лазоревый — куполам и минаретам и зеленый — листве. И туда, в этот город, втягивались монголы.

Водка залила жаром грудь, но не принесла покоя. Унжу глотнул еще, небо качнулось, и Унжу стал лить водку на землю.

— Хорошая здесь вырастет дыня,— сказал сам себе Унжу, не то крякнул, не то засмеялся и вдруг пустил лошадь к городу, обогнал удивленных купцов, ему крикнули, он не обернулся.

Город и ворота и стража с красными кипчакскими луками и железными стрелками на переносице приближались, покачиваясь. Унжу въехал в тяжелые чугунные с литыми фигурами ворота прямо вслед за уйгуром на черной хромой лошади.

— За Сульдэ еду,— он привык говорить сам с собой, как бывает с одинокими в мире и не ищущими собеседников.

Солдаты в воротах молодые, щенятами были, когда уезжал, и только подумав об этом, увидел здесь же сотника Огула — стража ворот; высокий и сутулый, сотник стоял чуть в стороне, внимательно исподлобья вглядываясь во втягивающийся караван. Монголы глядели вокруг, переговаривались, поцокивали языками; мусульмане в караване ехали спокойно, Унжу уставился в лицо Огула, зрачок у того не дернулся, не узнал.

Раб-булгар, беззубый и старый и, наверно, никому не нужный, схватил Унжу за сапог.

— Если хан не знает город, я бы показал хану удивительные вещи всего за один дерхем, за один медный дерхем, хан...

Унжу не ответил, и булгар побежал рядом, понимая, что чем дальше он пробежит, тем больше появится шансов на монету. Конь под Унжу был не маленький, кипчакский, а высокий, арабский.

Улица шла в гору, и от всего этого огромный город двигался ему навстречу в подробностях своей жизни.

Унжу нюхает знакомый с детства воздух, неожиданно возникает ощущение, как

будто кто-то смотрит ему в спину, он резко оборачивается. Но позади лишь ворота. Сотник Огул стоит, полуобернувшись, что-то говорит подростку, такому же сутулому, как и он, и с такими же длинными руками. На секунду, как видение...

Молодой еще Огул не с таким задубевшим лицом и маленький мальчик у него на плечах лупит его по шее, а Огул скачет по своему дворику, изображая лошадь...

Раб-булгар в протертой кожаной шапочке болтлив. Где-то плачет ребенок, в конце улицы с визгом играют дети, и Унжу подумал, что, возможно, звуки не исчезают, а повторяются, как на китайской карусели, или возвращаются вместе с зарницами и зачем-то сказал об этом рабу. Раб согласно закивал, понимая, что хан пьян, но само обращение к нему все-таки сулит монету.

Через центральную площадь у дворца ехать было нельзя, стража завернула их, и Унжу поехал краем. Бронзовые львы из фонтанов глядели на Унжу своими выпуклыми глазами, слепыми под пленкой воды.

Дальше над всем городом угрюмая, из огромных камней внутренняя крепость башня-цитадель, но Унжу не смотрел на нее.

Из переулка выехал вдруг тысячник Хумар-хаджиб в пестром халате, позади два нукера в кольчугах, шлемах, при полном оружии, даже красные колчаны набиты.

Унжу посмотрел в лицо Хумару, Унжу не любит чужое сожженое свое лицо, но знает, что узнать его трудно. И Хумар не узнал, хотя когда-то...

...Девять лет назад он вместе с Кадыр-ханом и Огулом провожал Унжу к тому каравану, который увез его на восток. Тогда Хумар и Огул, провожая его, ехали вдоль Шелкового пути, то возникая, то пропадая за холмами...

Впрочем, об этом лучше забыть.

Улица, уходящая вправо, была его улицей, и за поворотом возникал его, Унжу, дувал и его, Унжу, дом.

Дувал был полуразрушен, купол просел, жухлая трава была по пояс, а шелковицы в саду странно кривые. Прямо с седла он прыгнул через дувал, прошел по цветным изразцам дорожки и остановился в удивлении: из пролома в крыше дома стали вылетать воробьи, много воробьев, в его доме жили воробьи, вот что было смешно. Унжу сел на корточки и стал смотреть на странный свой дом-гнездо. Казалось, что что-то должно случиться, но ничего не происходило, и птицы постепенно возвращались на место. Когда Унжу встал и обернулся, то за калиткой увидел женщину с маленьким мальчиком, лицо у нее было прикрыто платком, женщина говорила с рабом-булгаром, вернее, тот говорил, приплясывая от возбуждения. Она ему что-то дала, видно, монетку. Это была Кулан, он сразу узнал, несмотря на платок на лице. Ее дом, вернее, дом ее родителей был напротив, когда-то он хотел жениться на ней и из-за нее построил себе вот это, с проваленной теперь крышей.

— Эй, Кулан, я сам могу ответить на все вопросы о себе и совсем бесплатно, если позволит твой муж, отец юного хана...

Мальчик почему-то отвернулся и пошел, он был хромой и сердитый.

— Мой муж погиб в священной битве за Багдад. Ты хочешь купить этот дом, хан?

Он все вглядывался, вглядывался в нее. Из-под платка он видел только глаза, но он знал и лицо.

— Положим, битвы за Багдад не было,— пробормотал он,— мы просто замерзали

в горах, вот и все. И, возможно, я замерзал рядом с твоим мужем, так же как возможно, что я уже покупал этот дом.

В глазах у нее что-то дернулось, и плечи дернулись, и тут он почувствовал удар в лицо.

— Мой отец погиб в священной битве за Багдад, и за это аллах взял его к себе...— в руке мальчика еще кусок глины.

— Ты меня неверно понял, мальчик,— Унжу все смотрел на Кулан,— просто в те дни у аллаха была такая большая работа,— и удивился, почему Кулан вдруг повернулась и не смотрит ни в глаза, ни вообще на него, а смотрит вправо, влево.

Звон в ушах прошел, и, уже понимая, что сейчас увидит, Унжу вышел на улицу, посмотрел туда же и не позволил себе удивиться, только кивнул. И с той, и с другой стороны на улицу въезжали нукеры Кадыр-хана, опустив вниз короткие гибкие копья, будто на зверя шли. Слева Хумар-тысячник, справа Огул.

— Эй, не дури,— крикнул Огул,— я стою в воротах двадцать лет. Сколько бы я стоил, если бы не узнал тебя...

— Вот сколько ты стоишь сейчас,— Унжу плюнул себе под ноги, увидел на миг глаза Кулан, сел на корточки, слушая, как подходят кони и как голос мальчика, заикаясь, кричит:

— Это багдадский шпион, он сказал, что зимой битвы за Багдад не было, он залез в чужой дом...

И женский голос крикнул:

— Замолчи!

Потом он увидел, как рядом с ним на корточки сел Огул, вдруг прижал свой огромный широкий лоб к его обожженному лбу, и так они посидели несколько секунд, потом так же на корточки рядом опустился Хумар.

Они сидели так втроем на пыльной вечерней улице, прижавшись головами друг к другу, обняв друг друга мощными своими руками. Тихо фыркали кони, растерянно молчали нукеры, и так же потерянно и так же молча глядели на них Кулан и ее хромой сын. Потом Кулан громко заплакала.

— Прочти здесь,— Кадыр-хан стоял в световом круге, таком ровном, будто очерченном землемером, такое же ровное окно наверху в куполе,— прочти здесь...

Библиотека в Гумбез-Сарае — длинные каменные полки да потолки-купола, окна-дыры, и свет из этих окон уже вечерний. И тюркские летописи, обтянутые бараньей шкурой, и киссы, написанные на светлой коже куланов, и индийские книги, украшенные рыбьей чешуей, иудейские письмена и папирусы из страны Миссер, и таблички румийцев. Это отрарская библиотека, говорят, таких больше нет в мире, впрочем, кто знает...

—«Если быстро открыть дверь, потухнет огонь палочки». Здесь у тебя столько мудрости, Кадыр-хан, что остается только удивляться, куда исчезли страны и народы, породившие этих мудрецов.

— Да, это мысли, мысли,— Кадыр-хан уходит в темную глубину.

Слуга-индус с позолоченными босыми ногами понес за ним светильник с медной сеточкой от копоти.

— Многим из этих мудрецов казалось... После Багдадского похода слово Великого стало меньше значить для мусульман, а этому не время. Ты ведь был в Багдадском походе?

— Да, солдатом, кипчаком из Келин-Тюбе, по твоей милости, Кадыр-хан...

— Как же ты спасся?

— Какая тебе разница, я кое-чему научился у монголов.

— Да, говорят, там, на перевалах, был такой мороз, что мертвые звенели, как румийская глина. Ты там отморозил лицо?

— Да, я маленький камешек в оползне ошибок.

— Врешь,— огонь светильника бился под решеточкой при каждом слове,— ты сжег себе лицо уже после похода и давно водишь купцов, пьешь просяную водку и спишь где попало. А сейчас пришел за монгольским караваном, как пес за тигром. Не ходи больше в свой дом.

Прошел худой мальчик, за ним старик, старик был хранителем библиотеки и когда-то хотел взять к себе его, Унжу. А теперь вот мальчик.

— Послушай,— Кадыр-хан говорил негромко, но в галерее голос, изменив тембр, повторился,— в какие сосуды или сундуки следует положить это, если мы захотим поспорить не только со временем, но и с огнем?..

Смысл вопроса доходил медленно и тяжело. Но ответил Унжу, как и требовалось когда-то, легко и беззаботно, будто не надвигалась беда.

— Я думаю, следует заказать глиняные сундуки, как следует обжечь и обложить нашим отрарским кирпичом. Китайский фарфор тоже бывает прочен, но тех людей, которые его делают, почти не осталось... Мне бы хотелось спать дома, Кадыр-хан...

Но Кадыр-хан не ответил...

Ночью Унжу разбудил солдат. Солдат помог одеться и ловко обвязал сапоги и ножны кусками мягкого войлока. Раб-булгар таращил от входа испуганные глаза.

— Днем я куплю тебя, старик,— сказал Унжу,— и отпущу в знак моей новой счастливой жизни.

В зыбком лунном свете беззвучно переступали кони с обвязанными войлоком копытами, и звона оружия, бьющегося о кольчугу, тоже не было.

Подъехал Огул, Унжу похлопал его по сапогам и вздрогнул, увидев у калитки дома Кулан хромого мальчика, ее сына. Глаза у мальчика были странные, широко открытые, и Огул, перегнувшись с лошади, пощелкал пальцами перед его лицом. Мальчик заморгал, дернулся и тихо пошел к дому.

— У Кулан — неудачный мальчик,— сказал Огул,— он ходит во сне и один раз чуть не утонул.

Кони шли тихо, пугая этой неестественной тишиной движения бродячих псов. На площади они постояли. Лишенная красок угрюмая цитадель, казалось, нависала над ними.

Кадыр-хан выехал стремительно, в простом халате, без кольчуги. Конь Хумара, выезжая из ворот, споткнулся, Хумар выругался.

— Не проснулся, как сын Кулан,— сказал Огул.— Эй, Хумар, не упади в фонтан...

И все негромко засмеялись.

Главную улицу проехали быстро. У въезда на Кан-базар от стен отделились тени, невзрачные незнакомые люди забрали коней. Двое из них, в халатах и шлепанцах, пошли вперед. За старой мечетью все остановились.

Под темными высокими стенами сумрак казался особенно густым и пустота особенно осязаемой, но стоило глазу привыкнуть, как пустота ожила.

И Унжу увидел. Там, под стеной, кружком сидели люди и тихо покачивались, потом один встал, быстро пошел к каналу, бродячая собака, взвизгнув, метнулась у него под ногами, человек дошел до канала, хлопнул себя по заду, плюнул и вернулся.

— Монголы замеряют стены,— Огул говорил тихо, но все равно на него цыкнули.

— Ты что, онемел? — это был голос Кадыр-хана, обращенный к нему, Унжу.

— Им незачем мерить твои стены,— это были его, Унжу, секунды, за каждую из этих секунд он заплатил тяжелую плату,— в караване едет кто-нибудь из восьмого

тумена, он занимается лугами, колодцами, выпасом коней и подсчетом, что в каком городе можно взять. У других сотников хороший глазомер, и они давно знают, сколько арканов надо протянуть от одной башни до другой. А китайцы знают, где лучше поставить машину, чтобы бить стены, и сколько нужно верблюжьих жил для этих машин... Ты нарастил стены, значит, и жил надо больше. И есть сотник, который рассчитал, откуда везти камни и сколько для этого нужно пригнать людей, например, из Келин-Тюбе... Я думаю, что в городе у них уже объявились правоверные, которые получили маленькие деревянные таблички, эти таблички обещают им жизнь за некоторые услуги, Кадыр-хан, да, за некоторые услуги...

— Тебе давно нравятся монголы,— у Кадыр-хана болела голова и он потер лоб,— ты поешь мне песню, у которой нет начала и есть только конец, и этот конец в том, что наш город погиб.

— Ты усилил город, Кадыр-хан, и выковырять нас отсюда будет трудно, хотя трудно для монголов обозначает долго — и все. И в этом «долго» наше спасение, потому что в жару в большом войске, осаждающем город, возникают болезни животов, а всадник должен сидеть в седле, а не на корточках. Это единственное, чего они боятся, Кадыр-хан, и что может нас спасти, прости меня. Поэтому я думаю, что они спорят, как провести подкоп, выпустить из каналов воду, потому что без чистой воды...

— На корточках будем сидеть мы,— добавил Огул, и все тихо засмеялись.

Потом Кадыр-хан кивнул, Хумар пронзительно засвистел, и из-за противоположной стороны мечети беззвучно вылетели всадники.

То, что происходило там, у стены, не представляло ни большого труда, ни интереса. Сильно жалили комары.

Начинался рассвет, и к городу, к бахчам, к свалкам летели тысячи птиц. Навстречу им конвойная сотня гнала к городским воротам монголов из каравана, те шли босые; коротконогие их фигуры в бараньих несуразно больших штанах, голые по пояс, белотелые, напоминали рисунки полулюдей-полуживотных. И те, кто гнал, и те, кого гнали, были воины, и те и другие знали, что сейчас произойдет, но монголы ни о чем не просили, даже между собой не переговаривались, старались идти быстро, придерживая руками штаны.

Унжу, сидя на лошади, вглядывался в бледные лица, один из монголов показался знакомым, он окликнул его, но, видимо, обознался или монгол не захотел, да и Унжу не стал настаивать.

Десятник бил Ялвача длинной нагайкой по голым ногам, заставляя бежать. Он подъехал к Кадыр-хану и протянул на ладони тонкую золотую пайцу. Утренний свет еще не давал теней, и леопард на пайце легко бежал, завернув непомерно толстый хвост.

— Он правильно сказал,— десятник счастливо улыбнулся и кивнул на стоящего в стороне Унжу,— эта золотая штучка действительно была в лепешке. Я не хотел бить этого купца, но он сам укусил меня, у него зубы острые, как у хорька.

Острых зубов у Ялвача больше не было. Кислая кровь время от времени заполняла рот, и тогда он осторожно сплевывал ее. Страха не было, Ялвач все ждал, когда ж он придет, страх, и вдруг понял, что в такой тяжелой жизни, в которой никогда не жил так, как хотел, а лишь так, как хотели другие, он никогда по-настоящему не боялся за себя, всегда за кого-то. И так как тех, за кого он боялся, здесь не было, не было и страха.

От этой мысли ему стало легко, и он заплакал.

Продолжая плакать, давясь слезами, Ялвач не удивился, увидев рядом с Кадыр-ханом голубоглазого, угрюмого от ненависти кипчака с сожженным лицом, о котором говорил в Келин-Тюбе с мертвым теперь музыкантом.

— Ты, купец, так боялся всю жизнь, что сейчас у тебя не осталось страха,— Кадыр-хан говорил медленно, и Ялвач удивился, что тот произносит его мысли вслух.— Но пройдет совсем немного времени, и аллах вернет его тебе в полной мере. Мне рассказывали, что у монголов гонец выучивает донесение и поет его своему кагану как песню, чтобы не переврать слова. Ты выучишь такую песню и хотя будешь немного шепелявить, но споешь кагану, что все, что случилось здесь,— воля Великого Хорезмшаха. А как припев изобрази, как визжали его сотники и бахадуры на бахчах у моего города и какие диковинные тыквы там выросли на грядках. Им были так интересны наши стены, что пусть их мертвые головы подольше таращатся на них с этих грядок,— голос Кадыр-хана зазвенел, он уже не говорил, орал: — По дороге на площадях наших кипчакских городов ты тоже будешь петь это, купец.

За стеной за воротами ржали лошади, там послышались удары, в небо вдруг взвился отчаянный людской крик. Все-таки они закричали.

Кадыр-хан соскочил с лошади, у входа снял сапоги и, не оборачиваясь, ушел в темную гулкую мечеть.

Сны были легкие. Унжу снилось, как он умеет летать, но никому не говорит, а просто идет по улице и улыбается, а потом вдруг толкнулся ногой, улица рванулась вниз, и хромой мальчик, сын Кулан, сказал:

— Мама, хан Унжу летит...

И Кулан смеется.

— Эй, Унжу, этому ты тоже научился в дальних странствиях...

И еще чей-то голос, грозный и сиплый:

— А вот я сейчас возьму палку и по пяткам.

Унжу проснулся на пыльном ковре в своем доме, в крыше-куполе над ним гнилая деревянная балка тихо покачивается, нацеливаясь прямо в лоб.

— А вот по пяткам, а вот по пяткам,— орет в его саду голос.

Унжу натянул сапоги, поглядывая на балку, раздумывая над судьбой, которая уберегла его и сейчас, вышел и увидел в своем саду незнакомого купца, бегающего с палкой и пытающегося схватить за халат раба-булгара.

Раб-булгар, лопоухий и беззубый, хныча, вертелся среди шелковиц довольно ловко для своей старой и нескладной фигуры.

— Змея, ой, змея,— вдруг закричал булгар.

Купец отскочил в сторону и застыл с поднятой палкой, глядя в траву.

Унжу засвистел в кулак и позвал:

— Подойди, грабитель.

Купец не ожидал увидеть кого-нибудь у пустого полуразрушенного дома.

— Ты забрался сюда, в мой дом, чтобы вместе с этим рабом вырыть клад, который я зарыл под это крыльцо,— для убедительности Унжу потопал каблуком и хмыкнул.— Похвально, что ты устрашился аллаха и стал просить, чтобы тебя били по пяткам, но это слишком маленькое наказание для такого проступка, согласись!

Купец, полуприсев, силился понять, что за беда на него обрушилась, а то, что беда возможна, он, как торговый человек, глядя на одежду и повадки Унжу, не сомневался.

Раб, дыша, как собака, тоже уставился на Унжу. И Унжу с радостью подумал, как весело будет рассказывать об этом Огулу или Хумару, и тут же вспомнил, что и Кулан смешлива, во всяком случае, была. Все эти мысли доставили ему такое удовольствие, что, сохраняя тяжелое, устрашающее лицо, он подавился смехом и сделал вид, что кашляет.

— Это мой раб,— забормотал купец, не сводя глаз с зеленых сафьяновых сапог Унжу,— он бездельник и попрошайка, он не принес дров и прятался здесь... Я не знал, что в этих развалинах, прости, хан, я не знаю твое имя...

Это была мучительная попытка, поиски решения, которого купец уже не видел.

— Стой на месте, купец, и не вздумай сойти с него, а ты, раб, позови стражу и не вздумай исчезнуть...— Унжу с хрустом потянулся, длинная пропотевшая рубаха на нем была из китайского шелка и драные павлины на ней засияли вдруг пропотевшими хвостами.— Купец, по-моему, ты связан с разбойником Дуруганом, крадущим жен из гаремов. Я так долго ловил его, но сегодня мне повезло...

Это было слишком. Купец с бабьим лицом, что-то шепча, повалился на колени в траву.

Хлопнула калитка. Обернувшись, купец увидел тысячника Хумар-хаджиба, который, ласково чему-то улыбаясь, шел к дому.

— Эй, Унжу, у тебя гости?

— Нет, ко мне забрался разбойник Дуруган,— Унжу повысил купца до самого разбойника,— и я поймал его... Согласись, Хумар, день начался не так плохо.

Купец стал совсем невидим в высокой траве.

Потом из травы поднялась дрожащая рука с кошельком.

— Уверяю тебя, ты ошибся, хан,— заныл голос,— я просто пришел сделать тебе подарок по случаю возвращения, но ты не понял меня, я совсем не знаю разбойника Дуругана.

— Может быть, ты действительно ошибся,— лениво сказал Хумар, почесал шею под кольчугой и забрал кошелек.

— Раба тоже оставь,— милостиво согласился Унжу,— по вечерам мы будем много говорить с ним о тебе и о твоих ошибках.

Сначала они хохотали, потом свистнули счастливого раба и послали его за едой, ожидая, посидели тихо, глядя в развалившийся потолок, в качающуюся балку, вспоминая вчерашнее.

— Теперь Великий поднимает всю армию на кагана, эта армия заполнит степь, прижмет Желтоухого к китайским городам, и всё...— Хумар, развернув огромную свою ладонь, медленно сжимая ее в кулак, зверски ощерившись, изобразил грядущую судьбу монгольского войска.

— Посиди здесь,— сказал ему Унжу.

— Сколько?

— Немного меньше, чем я был у кагана, которого ты сейчас раздавил.

Унжу быстро пересек улицу и прошел по короткой знакомой дорожке мимо черного камня, который когда-то привез отец Кулан с гор. Камень всегда был теплый, даже зимой на нем таял снег. Унжу потрогал знакомую теплую поверхность. Подошел хромой мальчик, которого он только что видел во сне, сын Кулан, мальчик держался рукой за затылок.

— Меня укусила оса,— сказал он.

Унжу повернул его спиной и зубами осторожно вытащил жало из бритого затылка.

— Этот камень всегда теплый,— сказал мальчик,— даже в мороз. Его привез мой дед из черных скал. Один мулла говорит, что этот камень — зло, другой — добро, они даже подрались здесь,— мальчик засмеялся, показывая маленькие нечистые зубы.

— Позови маму...

Кулан уже шла навстречу, лицо закрыто платком, только темные глаза так широко открыты, будто она плохо видит.

За ее спиной в дверях дома — челядь, старуха, два раба и маленький евнух, прижившийся, видно, с времен, когда Кулан была замужем. Кулан подошла и тоже положила руку на камень.

— Этой зимой он был особенно горячий, это к твоему возвращению, Унжу, а той зимой... Я уже думала, что он, наконец, остынет...

— И той зимой умер твой муж?

— Что с твоим лицом, Унжу?

— Аллах швырнул в него горстку пепла,— Унжу улыбнулся,— я хочу взять тебя в жены, Кулан, и усыновить этого мальчика. Он не будет воином, но я попробую помочь ему стать мудрым. Мудрый больше, чем воин. И потом я увезу вас.

— Зачем? — глаза у Кулан еще больше расширились, она не удивилась первому предложению и удивилась второму.

— Далеко отсюда есть море, там больше воды, чем песка в степи, среди воды встают горы удивительной красоты...

— Зачем нам столько воды, зачем нам горы, зачем нам ехать, если ты хочешь жениться на мне... Не тронь камень...

Унжу так захотелось увидеть ее лицо без платка, что он вдруг перестал слышать. А она говорила, потом закричала, схватила мальчика и быстро пошла к дому. Только тогда вернулись звуки с шорохом жаркой листвы деревьев и журчанием фонтанчика и далеким криком верблюдицы. Все было так спокойно — и серо-синее небо, и земля.

— Вернись, Кулан,— крикнул он,— я пошутил насчет моря и гор.

И опять посмотрел в сине-серое спокойное небо, на стайку мелких птиц, зависнувших над ними, не знающих где приземлиться.

— Это наши степные воробьи, я часто вспоминал их в далеких землях.

Отрар умирал долго, и его смерть была видна за два форсанга столбами черного жирного дыма и таких же жирных крупных искр. Казалось, умирающий город время от времени выдыхал их. И звук был такой, будто город сипит своими пробитыми легкими.

С носа старика, хранителя отрарской библиотеки, упала крупная капля пота, он сидел, подобрав ноги, в низком круглом углублении, вырубленном в песчанике. Светильников было много, и все они горели, ибо жалеть дорогой лошадиный жир не имело смысла, его оставалось больше, чем жизни, и даже больше, чем воздуха, в сухой духоте пламя светильника пожирало последний кислород, отбрасывало странные круглые тени на сундуки, выложенные красным отрарским кирпичом, и на высокие фарфоровые сосуды, залитые сверху тоже красной глиной. Румийские таблицы, неподвластные времени, лежали в нишах, и у ног старика они лежали тоже, крупная капля пота упала на одну из них. Здесь, в горе, была спрятана отрарская библиотека.

— Пиши,— крикнул старик,— а потом встань и уйди, сделав все, что надо, иначе я прокляну тебя, и все мертвые кипчаки встанут из могил и проклянут тебя тоже. И закончи так... Пиши четко и толсто, потому что то, что ты напишешь, будет спорить со временем, если аллах этого захочет.

Худой мальчик сидел в нише напротив и старательно рисовал кистью слова на пергаменте, то, что диктовал старик: «И случилось это в месяц весенней случки в год дракона, и мы, кипчаки, прощаемся, все кончилось у моего народа и начнется не скоро»,— старик подождал, открыв рот, пока мальчик напишет.

— А теперь делай, делай,— старик крикнул.

Мальчик поставил точку, скатал пергамент, бросил в высокий фарфоровый сосуд и, аккуратно и толсто замазав горловину глиной, встал на колени, поклонился старику, потом взял длиннющий железный лом и, продолжая смотреть на старика, стал задом вползать в низкий круглый ход. Воздуха не хватало и старому, и молодому, и рты у обоих были открыты, как у рыб на фарфоровых сосудах. Потом мальчик подсунул лом под окоренное бревно-опору, навалился, опора отошла, доски хрустнули, закрывая обваливающимся песчаником нишу и неподвижного старика, который, не мигая, смотрел мальчику в глаза.

Мальчик все полз и полз, пятился задом, обдирая затылок и шею, охал,

наваливаясь на лом, опоры послушно падали за ним, заваливая проход песчаником, рябым и желтым. И так же задом, страшный, непохожий на человека, мальчик вылез на поверхность земли, последний обломок бревна, вставший на торец, торчал рядом, похожий на гигантскую выбеленную временем кость.

Сначала он увидел звезды и задохнулся от воздуха и от того, что еще существуют звезды, потом увидел пожар вдали и не услышал всадника.

Монгол был тоже усталый, пропыленный, в тулупе, схваченном лакированной кожаной кольчугой. Набухшие от бессонных ночей глаза монгола слабо воспринимали мир здесь, вдали от побоища, проезжая, он просто ткнул мальчика копьем в спину и больше не оборачивался. Мальчик ахнул и свернулся вокруг белого обломка бревна.

Там, под этим бревном, еще оползала, заполняя пустоты, земля, песок и камни. Потом медленно поехала монгольская сотня, замыкающий монгол остановился и, удивленно глядя на уши собственного коня, послушал странный гул из-под земли.

Полтора года назад день в день лицо у Великого Хорезмшаха Мухаммеда было таким, будто он только что увидел смерть своих городов.

Трон с сиденьем, похожим на огромный золотой поднос, был тесен для него и матери, сидеть, прижавшись к ней, было жарко, сильно болела голова, и векиль прикладывал ему к затылку льдинки, напиленные в форме цветов.

Наибы, эмиры, ханы — все располагались вокруг трона на коленях большим полукольцом, держава была огромна.

И мысль о том, что земли, которые не объехать, не обойти, в его, Хорезмшаха, руке, успокаивали.

— Кадыр-хана возьми себе,— велел Мухаммед и увидел, как от резной стены отделился Пехлеван, палач и «Богатырь мира».

Кадыр-хан стоял, короткая кипчакская сабля в одной руке, кинжал острием на шее на набухшей жиле.

Пехлеван, мимолетно улыбаясь, неторопливо шел к нему, вытянув вперед белые пухлые руки. Сколько людей, не споря, отдавали свою голову этим рукам, не таким уж сильным, как поговаривали.

Кадыр-хан облизнулся и, почти не шевеля губами, вдруг сказал то, что никогда не слышали эти стены:

— Я сейчас отрублю тебе пальцы, Пехлеван, и в гареме тебе будет помогать евнух.

Пехлеван не понял, коротко обернулся к Великому и сделал еще шаг.

Конец сабли Кадыр-хана дернулся, белый пухлый палец плюхнулся на ковер и подскочил, будто живой. Никто даже не вздохнул, струя крови из руки Пехлевана была неправдоподобно упругой.

— Великий,— закричал Кадыр-хан,— ты казнил всех, кто отговаривал тебя идти на священный Багдад, и аллах дохнул на твое войско морозом. Я истребил не караван, я истребил мунхов, шпионов. Рисунки твоих крепостей, выпасы для коней от реки Онон до Отрара и до великой Бухары, до Ургенча, все найдено в караване. Я стану мучеником аллаха, ты не скроешь мою смерть от кипчаков и не удержишь их при себе. Так же, как сам великий Искандер не смог бы удержать руками туман,— воздуха не хватило, и Кадыр-хан стал кашлять и продолжал кричать сквозь кашель:— Нас втрое больше, чем монголов. Возьми меч, верни из ссылки и из Башни Скорби полководцев, прижми Желтоухого к китайским городам, вспори ему подбрюшье в его собственных землях, и твои города узнают покой, а ты славу. Ты искал у одного купца шпионский ясак кагана,— и, на секунду оторвав кинжал от жилы на шее, Кадыр-хан выбросил из рукава пайцу Ялвача.

Золотая пластинка упала на ковер возле отрубленного пальца. Бегущий леопард будто принюхивался к кровоточащему обрубку.

Затылок у Хорезмшаха схватило так, что, кроме красных искр перед глазами, он ничего не видел, и от этого пришла мысль, что аллах действительно показывает ему его горящие города. Неожиданно он ощутил сильную маленькую руку матери на своем локте и услышал спокойный голос:

— Кадыр-хан царского рода и не мог быть отдан Пехлевану. Это была лишь шутка Великого. Твой гарем, Пехлеван, будет по-прежнему доволен тобой, ведь так близко подходя к моему племяннику, ты рисковал большим,— и в застывшей тишине раздался ее пронзительный ахающий смех.

Под этот смех Пехлеван тронул носком сапога свой одинокий палец. Ему было больно. Но, до тонкости зная свою профессию и ее возможности, он боялся, как никто здесь.

Красные искры перед глазами Великого погасли, медленно возник зал и все, что в нем. И, ощущая покой, будто мальчиком, когда однажды купался в реке и отдался течению, Великий Хорезмшах велел ввести послов кагана.

— Послы кагана, повелителя монголов,— объявил векиль.

Ибн-Кефредеж-Богра и еще двое были мусульмане.

Шах Мухаммед тяжело, не мигая, глядел на них.

Послы скрестили руки, это обозначало, что они хотят говорить, но шах только покачал головой.

— Послы хотят говорить,— сказал векиль.

Шах опять покачал головой. Решение было принято, и нужные слова пришли.

— Они правоверные и служат врагам веры,— и шах ткнул двумя пальцами куда-то в направлении переносицы Ибн-Кефредеж-Богры,— Пехлеван, они твои. У других двух вместо бород пусть будет выжжено изображение этого зверя,— шах напрягся и плюнул в сторону лежащей пайцы. Плевок был удачен и долетел.

— Послов не убивают, ты получишь войну,— крикнул Ибн-Кефредеж-Богра, в черных навыкате его глазах метался ужас.

Но счастливый прощением Пехлеван уже шел к нему. Обмотанная шелковой тряпкой рука болела, вернуть свою улыбку было трудно, но он вернул ее.

На заросшем колючками пустыре у дворца Кадыр-хан и старший отрарский векиль с бородавкой на носу сошли с коней и пошли пешком. От ворот просипела труба, предупреждая домочадцев о возвращении.

Кадыр-хан задержался, подождал и положил руку на плечо Унжу, хотел сказать что-то, но не сказал. Унжу понял, пнул ногой сухой куст.

— Вот здесь я лежал целый день, смотрел на твой дворец, Кадыр-хан, и не любил тебя,— и, выдернув саблю, Унжу рубанул по кусту.

— Ладно, я велю поставить тебе здесь дом. Когда мы стариками будем приезжать сюда, ты будешь вспоминать и рассказывать, твои рассказы надоедят всем, но дети и жены должны будут из вежливости слушать тебя.

Ночью Унжу проснулся и подошел к окну. Ночной туман уходил, но еще закрывал реку, заполняя ямы и неровности, сглаживая землю. Увязая в тумане по колено, вокруг дворца стояли войска конные и пешие, и луки со стрелами на тетивах лежали поперек голов коней.

Кадыр-хан был уже внизу и, наклонив голову, неподвижный, сцепив на животе толстые пальцы, слушал великого визиря.

— Повелитель полумира, Потрясатель Вселенной, Великий шах Мухаммед шлет тебе, Кадыр-хан, слова милости и привета и саблю, которой только что была

снесена голова посла кагана. Ты будешь носить эту саблю вместо своей, всегда зная, когда можно обнажить ее и в присутствии кого. Об этом ты будешь размышлять по пути в Отрар. А чтобы ты не скучал в дороге, Великий назначает соправителем Отрара Карашу из Ургенча, чья мудрость оттенит твою храбрость,— голос великого визиря окреп, он читал нарочно громко, дабы слушали все.

Неторопливо в голубом праздничном халате подошел Караша из Ургенча. Тяжелое лицо с перебитым палицей носом было лицом воина, легкая походка,— царедворца, и это не сочеталось.

— Великий не торопит тебя,— сказал визирь,— но знает, что это утро застанет тебя в пути...

Тут же застрекотали седельные барабаны. Визирь и Кадыр-хан встали на колени, негромко уже в ухо что-то раздраженно говорили друг другу. Потом визирь так же раздраженно пожал плечами, двумя руками протянул Кадыр-хану саблю и ушел.

Туман отступил, будто отогнанный этими рокочущими барабанами.

Когда Унжу, босой, спустился вниз, отрарский векиль и домочадцы были уже там.

Лицо у Кадыр-хана стекло вниз.

— Великий не спал всю ночь,— сказал он,— аллах подсказал ему решение. Войска не выйдут из городов, и наши полководцы останутся там, где они находятся. Наши земли обильны, сказал Великий, и каган будет слабеть при осаде каждого города. Смерч, теряя песок, не бывает долгим. Если сначала он способен поднять коня, то потом не способен повредить суслику,— Кадыр-хан потер лоб,— может, аллах спасет мой народ, а может, опустит в глубину большого колодца, который зовется «время».

Старший, маленький и суетливый векиль, приподнявшись на цыпочках, приказал собираться и поклялся, что на этот раз палками поторопит нерадивых.

Унжу уходил последним. Неожиданно рокот барабанов там, на пустыре, затих, и Унжу в наступившей тишине услышал шепот Кадыр-хана:

— Однажды на одной большой охоте я метнул копье в один большой шатер. Но аллах не обратил на меня тогда внимание,— Кадыр-хан вдруг засмеялся.

Ноги Унжу приросли к полу, он слизнул внезапный пот с верхней губы и не двинулся, пока Кадыр-хан с векилем не ушли. Было тоскливо и страшно.

Караша все стоял во дворе, в дом его не позвали.

На рассвете десятник, начальник сторожевого поста кипчаков у перевала Суюндык, выйдя утром из юрты, обомлел. В небе кружили орлы-стервятники, десятник никогда не видел столько орлов сразу. Делая круги на неподвижных крыльях, птицы так четко перемещались в одном направлении, что зловещий смысл этого движения стал ясен десятнику в первую минуту. Пост поднялся, засыпал колодец, поджег юрту и медвежьи шкуры, которые были растянуты для просушки, и наметом пошел через степь. По временам от десятки отделялись конные предупреждать кочевья.

Для этих часов, дней и недель было сделано так много, что Кадыр-хану вдруг показалось, что вся его жизнь, наконец, обрела смысл. И он сказал об этом.

Мост был опущен. Кипчакские войска вытягивались из Отрара для того, чтобы встретить монголов в пути. Чугунные в шипах ворота открыты настежь. Легкая конница уже вышла. Теперь потянулась тяжелая кавалерия на верблюдах, шеи и подбрюшья верблюдов в железе, и, глядя на все это тяжкое и неторопливое

движение, новый соправитель Отрара Караджи-хан, или Караша, обнял Кадыр-хана, потом, чтобы не разрыдаться, замахал рукой в железной рукавице и попросил взять его с собой простым тысячником.

— Я отправил Великому донесение, что ты заносчив, прости меня...— Караша улыбнулся, его заплаканное лицо с перебитым палицей носом вдруг помягчало и стало детским.— Я не пошлю гонца Великому, что ты не внял его запрету и вывел войска в степь. Ты великий воин.

Кадыр-хан торопливо закивал, но пошла следующая тысяча, и грохот копыт не дал ему ответить.

Унжу слез с верблюда и побежал, касаясь лицом колена Кадыр-хана.

— Я заклинаю тебя матерью, которую никогда не видел,— кричал Унжу, пытаясь пробиться сквозь тяжкий гул идущего войска,— монголы всегда повторяют одно и то же. Города и страны, где я побывал с ними, не так уж велики, и аллах дал людям язык, чтобы рассказывать, и все равно. Я привязал к рукоятке твоей сабли ленту с гирькой. Гирька будет мешать тебе,задевая лицо, и когда ты решишь сорвать ее, поверни войска назад.

У холма отряды разделились. Конница Кадыр-хана двинулась прямо, тяжелая кавалерия на верблюдах свернула, обтекая холм.

Был конец лета, бахчи вокруг Отрара были в дынях, и всадники ели их на ходу, вытирая бороды.

Хумар на своем верблюде ударил дыню об железный наколенник и протянул Унжу кусок.

— У меркитского хана Арслана будет такое лицо, если он увидит меня,— Унжу хохотал, и они пустили верблюдов спокойным затяжным ходом.

Гонец, понимая, что чем веселей он рассказывает, тем больше, может быть, сокращает минуты собственной жизни, не смея поднять глаза, глядя только на лужу и на сапоги кагана возле этой лужи, не то кричал, не то пел.

— Каган, с нами сделали то, что мы сами делали много раз.

Сапог кагана у лужи шевельнулся. Гонец боялся перерыва. И говорить он тоже боялся и потому кричал.

— Ночью эти люди, их зовут кипчаки, подобрались к засаде, в которой стоял твой пятый тумен. И когда меркитские тумены, заманивая кипчаков, стали убегать, твой пятый тумен был уже изрублен и вместо него меркитов ждали верблюды, закованные в железо. Таких верблюдов не взять легкому коню.

Сапог вдруг топнул по луже, струя воды ударила гонца в лицо, и он замолчал.

— Весь тумен не бывает изрублен,— сказал над ним голос кагана.— Когда те, кто ушли из боя, придут сюда, пусть все они познают вечность, не въезжая в лагерь. Этот,— нога ткнула гонца в нос,— не испугался быть весел, пусть он так же весело прокричит мне, что этого народа больше нет на земле. И пусть комар, летящий с их реки в их город, пролетит только над моими воинами.

Когда гонец поднял мокрое лицо, то увидел широкую сутулую спину, уходящую в темный провал шатра, увидел, как поднялась рука, и услышал, как каган прокричал, как проухал монгольский боевой клич: кху! кху! кху!

Гонец встал и пошел от шатра кагана, сжимая крепкие заскорузлые пальцы в кулаки. Неожиданно он остановился, и, взявшись за штаны, понял, что с ним случилось то, что бывает лишь с малыми детьми. И тут же перехватил смеющийся взгляд молодого воина, почти мальчика, с розовым, будто в молоке вымоченным лицом. Мальчик был сыном нойона, ему был смешон обделавшийся, съежившийся пожилой солдат. В столь раннее утро мальчик в только что подогнанных новых блестящих доспехах стоял над большой лужей, пытаясь найти в ней свое отражение.

Запомним его лицо.

Монголы подходили к городу не спеша, без стремительных атак и воинственных кличей, будто армия эта не таила смертельную угрозу, будто просто двигались бесчисленные кочевья. За грохотом повозок, ревом верблюдов и ржанием коней можно было услышать громкие женские и детские голоса. Монголы сразу же принялись выкладывать длинные земляные печи и обирать дыни с бахчей. Садов они не рубили. Только опытный глаз во всем этом многообразии и суете мог определить строгую и грозную дислокацию частей.

Горожане и солдаты на стенах с удивлением глядели на коротконогие, в толстых кожаных штанах, фигурки монголов, галдели, кричали, поворачивались, показывали монголам зады. Или, спуская пояса халатов, приглашали их забраться на стены. Монголы цокали языками, беззлобно улыбались.

Неожиданно из-за повозок вылетел десяток всадников на низких брюхатых конях, с визгом пролетел ко рву и пустил стрелы, но те не долетели, красные же кипчакские луки били дальше. Один из монголов сразу же получил в ляжку стрелу.

Когда Унжу с Хумаром спустились со стены и сели на коней, город уже знал об этой стреле, и навстречу им целая толпа тащила длинный шест и корзину с урюком, чтобы поднять меткому лучнику.

Улицы города были забиты людьми и скотом, Отрар успел многих принять под защиту своих мощных стен. Было жарко, и хотелось пить. Чем ближе Унжу с Хумаром подъезжали к центральным воротам, тем больше разноголосица сливалась не то в крик, не то в рев: «Поединок. Поединок».

У ворот за тройной цепью солдат стоял готовый выехать молодой сотник в черной иранской кольчуге и при полном оружии. Грудь и голова коня были тоже закрыты железом. Огул принес ведро воды и вылил на сотника. Унжу увидел счастливое лицо сотника и странный тяжелый подбородок на этом молодом лице. И плечи у сотника были тяжелые, огромные, и руки на головке деревянного кипчакского седла лежали покойно.

Ударил барабан, солдаты камчами расчистили проход в толпе, проехал Кадыр-хан, Караша, свита и, уже понимая, что сейчас будет и что вряд ли он сможет что-нибудь изменить, Унжу подъехал к Кадыр-хану, соскочил с коня и взял его за сапог. Конь Кадыр-хана дернулся и чуть не укусил Унжу за лицо.

— Не выпускай сотника, Кадыр-хан...

Солдаты у ворот тянули цепь, поднимали железную перекладину. Кадыр-хан наклонился, взял Унжу за ухо и повернул.

— Ты слишком часто хватаешь меня за сапог, я прикажу подарить тебе мой сапог, чтобы ты ходил с ним всегда.— Лицо Кадыр-хана вдруг напомнило лицо царственной тетки, которой не нужен никто.

Пальцы Унжу свело от внезапной обиды, он хотел опустить сапог Кадыр-хана, но не мог. И сам вдруг услышал свои слова, будто не он говорит:

— В час своего успеха ты опять забыл про меня, повелитель, это у вас в роду, но ты думаешь, что ты для кагана воин, а ты для него дичь.

Сапог Кадыр-хана дернулся, конь крупом ударил, Унжу упал, но сразу же, взвизгнув от бешенства, сел на корточки. Он увидел уже приоткрытую на ширину одного всадника створку ворот, кусок неба за ней и тяжелую спину молодого сотника, въезжающего в это небо.

Унжу стоял и смотрел, сжимая плечо незнакомого солдата, как опустился мост, как сотник проехал по мосту, помахав на прощание рукой в железной рукавице, как восторженно гудела на стенах толпа, где многие сейчас завидовали этому сотнику, как появился небольшой, юркий, в кожаных из ремней латах веселый монгол и стал отманивать сотника подальше и, как только отманил, сделал круг, взвизгнул и исчез за повозками. Тут же из-за повозок вылетело полтора десятка стрел, монголы били

сотника в незащищенные щеки, и у того на лице вдруг мгновенно выросли страшные черные усы. Монгол вылетел уже с арканом, сдернул тело сотника, из которого уходила жизнь, и потянул по земле к телегам. Сотник скреб, скреб ногой, лошадь потрусила за хозяином, и через секунду все исчезли в проходе между телегами, будто и не было, будто все привиделось. На стенах молчали. Монголы хохотали и, приседая, хлопали себя по ляжкам.

Потом из-за телег появился монгол, тот, что заманивал, на голове у него был уже иранский шлем сотника, на руках его железные рукавицы. Он вертелся на коне волчком, смеялся и показывал эти рукавицы, приглашая следующего.

Проезжая через город, Унжу увидел купца, выложившего на рынке большие вязанки дров и стопки кизяка. Он долго бил купца плетью, загоняя его под телеги, кричал:

— Тебе пожар нужен, пес, пес?! — приказал стражникам отбирать и зарывать в землю все, что способно гореть. И помнить этот приказ Кадыр-хана всегда.

Сидя в седле, глядя на беззвучно рыдающего под телегой купца, на стражников и рабов, торопливо роющих яму, Унжу тронул лошадь шагом и увидел, что люди на базаре смотрят на него с ужасом.

Сады в Отраре были почти вырублены, кое-где еще стучали топоры. У домов стояли большие чаны с водой и лежали кучи измельченной глины, кошмы. Его сад был тоже вырублен. Он проехал мимо, у дома Кулан, где он теперь жил, раб-булгар взял коня, хромой сын Кулан в его старом шлеме и с его старой обломанной саблей ковылял к нему через вырубленный сад, Унжу пытался смягчить собственное лицо, чувствуя, что ничего не может сделаться с тяжелым, брезгливым его выражением. Оно не относилось к мальчику, которого он жалел, оно относилось к жизни, но он боялся, что мальчик примет это на себя, и ощущал собственную гримасу на лице, как маску.

— Наш камень остыл,— вдруг выкрикнул мальчик,— когда вырубили деревья, он сразу остыл. А мама весь день плачет.

Они пошли щупать черный камень, камень был не холодный и не горячий, просто камень на солнце, и все.

— Он был таким же, сказала мама, когда аллах взял моего отца к себе,— весело сказал мальчик,— но ведь женщины глупы. И их речь подобна чириканью воробьев, да?!

Навстречу шла Кулан, она была беременна. Раб-булгар, причмокивая и подмигивая, увел мальчика напротив в дом Унжу, за ними торопливо ушли домочадцы, последним евнух с колокольчиком. Сейчас Унжу мог приезжать домой только днем, и все понимали это.

В доме было темно, окно в куполе, как синий распахнутый глаз. Унжу выпил легкого арбузного вина, есть не стал и лег, положив голову на живот Кулан, стараясь услышать движение новой жизни. Кулан ела виноград.

— Муж говорил, что из нашего города вырыт подземный ход,— вдруг сказала она,— он уходит далеко, ты не знаешь?.. Ночью камень был совсем ледяным... Когда погиб муж и когда был большой мор, ночами он все-таки был теплый. Если ты будешь осторожен, ты не повредишь маленькому...

Она стала гладить Унжу по лицу, шее, груди, но желание не приходило, и он закрыл глаза.

Ночью степь вокруг города, насколько хватало глаз, горела мелкими яркими кострами, желтые точки этих костров уходили за горизонт, но казалось, что и там, где глаз уже их не видит, они тоже горят жадным немигающим светом. В монгольском же лагере что-то передвигалось, скрипело, будто подходили новые кочевья.

Город, утомленный тревогами, быстро и сразу уснул, словно приняв эту новую

жизнь. На стенах оставалась только часть гарнизона, кто жевал, кто посвистывал, стараясь глядеть не на костры, а на небо. Оно было покойное, в звездах.

Раб-булгар принес на стену мясо и смотрел туда на огни, что-то шептал.

— О чем ты? — спросил Унжу.

Раб забормотал. И вдруг, сев на корточки и перестав дергать лицо, спросил:

— Почему все так устроено, хан Унжу? Всю жизнь я мечтал перестать быть рабом. Ты освободил меня, и я стал таким, как все, но не чтобы уйти на родину, а чтоб меня зарезал монгол. Все мои желания рано или поздно исполнялись, и все наоборот.

— Зато твоим близким, если они у тебя остались, не грозит беда, твоя страна очень далеко...

— Почему ты думаешь, что это хорошо?! Что мне не о ком думать и ни за кого не хочется умереть... И за тебя, хан, прости меня,— булгар совершенно неожиданно для Унжу заплакал.— Я всегда ненавидел ваши сады, которые летом делаются желтыми, но сейчас они вырублены, и твой город стал похож на старух с высохшими грудями, за все это я должен умереть — это не моя жизнь, это чья-то другая, чья-то другая...

Унжу смотрел на раба с интересом.

— У тебя задранные плечи, ты не носил колодок, значит, ты не убегал?!

Раб кивнул, продолжая плакать.

— Я видел твою спину, она гладкая, значит, ты никогда не поднимал руку на господина. Тебе не понять меня, старик.

Унжу взял стрелу, наконечник стрелы был обмотан паклей в сале, поджег его и, оттянув тетиву так, что хрустнуло плечо, пустил горящую стрелу в темноту. Послушал и не удивился, когда оттуда, из темноты, раздался крик.

Штурм случился на пятый день, именно случился, ибо первые минуты на стенах даже не поняли, что началось. Солнце, подсев к горизонту, слепило глаза тем, кто был на западной стене, там не ждали, было жарко и дремотно, жалили слепни. В сторону монголов почти не смотрели, как вдруг там из-за телег, из-за скопища повозок, юрт, из печного, пронизанного ярким светом дыма выплеснулась толпа сарбазов, воинов из покоренных монголами народов. Они выходили, заполняя пространство, никто даже не подозревал, что они там были и их было столько.

Неожиданно вся эта толпа потрусила ко рву, именно потрусила, не пошла, не побежала, и только тогда на стенах заметили, что у многих из них железные крючья на длинных веревках, и покуда толпа эта, скользя на задах по мокрой глине, спускалась в ров, из-за телег стала возникать вторая, и в этом втором возникновении вдруг сразу и резко обозначилась та зловещая геометрия, которая превратила кажущийся беспорядок в точную воинскую организацию. Повозки образовали четкие проходы, из которых возникли лестницы и шесты с перекладинами.

И эти лестницы и шесты были выше стен Отрара, они плыли, покачиваясь, над молчаливой, темной в ярком свете толпой.

Затем из зыбкого солнечного марева возникли монгольские всадники.

Все закричали одновременно, черные монгольские, красные кипчакские стрелы будто зависли в воздухе, плотной густой пеленой скрыли атакующих.

Ржание коней и крик тысяч людей рванулся к небу, и там, отрываясь от земли, завертелся и затих, и с большой высоты, откуда и город-то, теряясь в степи, выступал всего лишь бурым пятном, окруженным пылью, не было видно ничего.

Если же опять приблизиться к земле, крик вновь приобретал интонации, дробился, и общая масса превращалась в людей, убивающих друг друга, в лица бойцов, наносящих и принимающих удары, отнимающих жизнь и теряющих ее.

Внизу монголы пиками гонят сарбазов на стену, заставляют поднимать сброшенные лестницы, опять подтаскивать. И сотники из своих, из сарбазов, тоже гонят. Не послушаешься — умрешь здесь, послушаешься — там, на стене. Но до этого хоть минуты жизни. Взяли лестницы, опять полезли.

У кипчаков свой город, своя страна. Здесь, наверху, на стенах, лишних сгоняют, чтобы не мешали, здесь тяжелые топоры, бревна на цепях, чтобы сталкивать лестницы, и кипяток, и мешки с песком.

Кровь из разбитой головы густа и черна, и по отрарской стене, залитой этой кровью, идти трудно, ноги скользят, и можно упасть. Рабы засыпают скользкие кровяные лужи песком, чтобы следующий кипчак не поскользнулся в своей же кипчакской крови.

Ушло яркое солнце с западной стены, опустилось с зубцов, ударили у монголов барабаны. Ах,— и нет монголов. Взвыли, гикнули и ушли, спустились на конях по скользкой глине, плюхнулись в воду, поднялись — и нету.

Сарбазы отходили долго, отстреливаясь, покрывая землю ранеными и умирающими.

Через полчаса в монгольском лагере все как было: печки дымят, монголы ходят, посмеиваются, руками машут, приглашают в гости.

Этой же ночью монголы ушли. Всю эту ночь, как прежде, до горизонта горели костры, как волчьи глаза, что-то ухало, двигалось.

Рассвет притушил костры, и то, что монголов нет и что костры просто гаснут, заметили не сразу. Сначала закричал один дозорный, потом другой, загрохотали, заахали по всем стенам барабаны. Утренний туман уполз, обнажая загаженную, изуродованную, в глубоких колеях пустынную степь с сухими желто-серыми кругами до горизонта, были юрты — и нет.

Город просыпался, еще не веря в счастье, так внезапно посланное аллахом, и устремился к городским воротам. Двигаясь в том же направлении вместе с ликующей толпой, Унжу и Хумар чувствовали такую усталость, что не могли говорить, и такую тревогу, что боялись смотреть вперед, в конец улицы. И одновременно успокоились, увидев закрытые ворота, пешую конвойную тысячу Огула с лучниками.

Толпа застыла, напирая, и в наступившей вдруг тишине отрарцы раздраженно прослушали речь глашатая о том, что каждый, способный поднять кетмень, должен вернуться домой и прийти с этим кетменем к ближайшим от своего дома городским воротам, иначе будет бит. И тот, кто снимет глину с запасов дров для своего очага, будет бит тоже. И будет бит любой купец, открывший лавку без разрешения.

И Унжу, и Хумар кивали каждой фразе.

Сапог Хумара был прорублен на сгибе, медные пластины торчали во все стороны.

— Я и не заметил,— сказал Хумар Унжу, он вдруг выпятил подбородок и поинтересовался: — Ты много читал про древних героев, Унжу-хан, как ты думаешь, они были намного сильнее меня?.. — и попытался поднять Унжу за пояс с седла.

Раздался далекий приближающийся свист, свистели сотники от одного к другому, десятники хрипло командовали, приказывая приветственно поднять копья, от дворца проехали Кадыр-хан и Караша, задержались у ворот, вперед выехала охрана, и в наступившей вдруг тишине ворота медленно оттянулись на пять локтей.

Унжу все смотрел, не отвечая Хумару, спина у Кадыр-хана была сутулая, Унжу показалось, что в седле сидит старик.

К вечеру, когда тень от кетменя два раза превышала его длину, когда стаи птиц из Отрара потянулись в сторону реки, в двух полетах стрелы от всех городских ворот были приготовлены глубокие рвы с заостренными кольями на дне, рвы были прикрыты ивняком и дерном с жухлой травой.

Работа закончилась, сотники и старейшины подобрели, и горожане теперь

бродили среди бывшего лагеря, подбирая брошенное монголами, дивясь его скудности, топили оставленные монголами земляные печи и радовались чему-то, удивляя этой своей радостью тех, кто помудрей.

К вечерней молитве никого за стенами города не было, к открытым воротам были стянуты войска, и лучники вышли на стены.

Монгольская конница появилась на рассвете.

Четвертый тумен, ушедший за два форсанга, ночью, оставив повозки и имущество, стремительно двинулся обратно к Отрару.

Каждый солдат имел для подмены двух коней, тумен несся без остановок. За час пути, когда небо уже светлело, монголы поменяли последних коней и, перейдя с волчьего хода на галоп, также без криков и команд, будто одна пятипалая рука в железной перчатке, выскочили к городу.

Впереди еще дымили оставленные ими печи, и ворота красной крепости были открыты. Крепость надвигалась.

Мальчик-монгол с розовым, будто вымоченным в молоке лицом, тот, что смеялся над обделавшимся гонцом у шатра кагана, шел в первую в своей жизни атаку. Вчера утром отец сам заплел ему косицы, они плотно лежали на щеках, так же плотно, как у тех пожилых и сильных, что скакали рядом, и мальчик ждал сечи и жаждал ее, он ждал, когда тысячник подаст сигнал и когда весь тумен, идущий там, за плечами, издаст протяжный боевой, вселяющий ужас клич, и уже открыл рот и успел понять счастье этого вседозволяющего крика, как вдруг высокая красная крепость, странно накренясь, взлетела куда-то в небо, перед глазами возникли палки, летящая в лицо сухая трава, он ощутил боль такую, о существовании которой даже не догадывался. Задыхаясь в собственном крике, увидел голубую реку и молодую еще свою мать, которая рванулась к нему по песку, схватила, и дальше ничего не было, была темнота.

Кипчакская кавалерия недолго преследовала остатки монгольского тумена.

Гирька, так и не снятая Кадыр-ханом с сабли, больно ударила его по бровям, и он повернул кавалерию обратно, хотя и понимал, что засады впереди скорее всего нет.

У ловчих ям пехота отделяла монголов мертвых от живых, и Кадыр-хан, проезжая мимо, велел казнить пленных и ямы не зарывать.

Через три дня все было как было. Вокруг Отрара дымили печи, монгольские юрты и повозки стояли на своих местах до горизонта, освободив лишь площадки, на которых днем и ночью при свете костров собирали и устанавливали камнеметные машины.

Туда, к этим площадкам, пропыленные и облезлые, бесконечной цепью шли верблюды. Рабы сгружали камни. Деловитые и вежливые, непрерывно кланяясь, сновали китайцы-мастера, и строгие прямоугольники из тисовых деревьев, и вороты, и аккуратно разложенные канаты из верблюжьих жил, и деревянные ковши — ничего не изменилось в тех машинах, рисунки которых привез Унжу и которыми вытерли мокрых, пахнущих, как мартовские коты, гепардов.

Его, Унжу, машины, построенные здесь, в Отраре, и сложенные до поры под башнями внизу, были совершеннее. Солдаты не подпускали к ним никого близко. Унжу часами сидел рядом со своими машинами, посвистывал, сам поливал из ведер сочленения буковых креплений.

Иногда сюда приходил мальчик, сын Кулан, плакал и жаловался на мать.

— Она боится, что когда монголы разобьют стены... — задыхаясь от слез, кричал он.

И тут же забывал и, открыв рот, слушал Унжу, который говорил ему:

— Когда это все кончится и монголы уйдут, я привезу араба-врача, он вылечит

тебе ногу. Арабы-врачи умеют очень много и по части костей. Целой системой дощечек они делают удивительные вещи. Понимаешь, я не знал тебя, я учился лечению ран, но там был один араб, он рассказывал... — Унжу гладил мальчика по голове, смотрел на муравьев, бегающих в пыли, и думал, что скажет он мальчику и Кулан перед тем, как наступит конец.

Ночью, когда город засыпал, десятки воинов с длинными деревянными трубками, обмотав тряпьем кованые сапоги, бродили вдоль стен и слушали землю.

В эту ночь к старинной, построенной еще персами мечети Огул привел музыканта, совсем старого и на всех раздраженного. Музыкант лег на землю, но не ухом к земле, а плешивым затылком и предложил Унжу сделать то же самое.

— Ухо — просто дыра,— объявил он каркающим голосом,— звук входит в человека через тело.

Солдаты легли рядом с ними, сняв шлемы и положив на землю бритые свои головы, они сначала увидели медленно приближающийся к ним первый снег, им показалось, что они услышали, как этот снег ложится на камни, на огромный купол старой мечети, и вдруг все одновременно и явственно ощутили, не услышали, а именно ощутили прерывистый скрип. Там, глубоко под землей, глубже, чем предполагалось, монголы вели подкоп, двумя параллельными туннелями огибая мечеть.

Приехал Кадыр-хан, не стал обматывать сапоги, а почему-то снял их, прошел босыми крупными ступнями, оставляя на белом снегу черные следы. И лег, как учил музыкант.

Солдаты молча смотрели, как он лежит, не мигая, уставившись на ставший белым купол мечети. Потом Кадыр-хан поднялся и негромко, будто там, внизу, могли услышать, весело приказал рыть встречные ходы и готовить нефть, деготь и огонь. Потом велел старику играть.

Он долго стоял под густым белым снегом, так и не надев сапоги, и слушал странно печальный напев.

К утру площадь вокруг старой мечети была оцеплена солдатами, горели маленькие костерки, горожане и рабы осторожно выворачивали каменные плиты, обнажая землю.

Утром заморозило. Вчерашний снег в монгольском лагере был уже черный и затоптанный, ближе к стенам он был еще белым, и граница эта была резка. Маленькие скорченные фигурки убитых вмерзли в землю, и, присыпанные снегом, не были уже похожи на людей. Иногда из такого холмика, как одинокий куст, торчала стрела в изморози. Монгольские войска ели — из лагеря на стены тянуло запахом несвежей вареной конины, кипчаки принюхивались и сплевывали. Камнеметы из толстых окоренных стволов резко выделялись там на затоптанном снегу. Появился монгольский нойон в шубе, объехал камнемет, крикнул, клуб пара вырвался изо рта. Китайский мастер быстро побежал, стуча деревянными подметками по обледенелой земле, добежал до камнемета и ударил палкой по кольцу. Вал завертелся, шест ударился о поперечину, изморозь обсыпала китайца, ковш выплюнул большой темный камень, и этот камень ударил в стену. Стена была тоже в изморози и на месте удара стала ярко-красной.

Нойон закричал опять, и камни полетели в стены на всем их протяжении, покрывая их рябью красных пятен.

Гул, грохот и пыль встали над городом. В воздух поднялись тысячи птиц, никто не подозревал, что в городе их столько. Крик их не был слышен, они кружили наверху беззвучно и вдруг, будто разом, устремились в степь, очистив небо.

Камнеметы перестали бить, китайцы с ведрами и чайничками быстро и ловко

стали поливать дымящиеся шестерни. В городе ревел и бился напуганный скот.

В монгольском лагере запели трубы, тумены появились и двинулись вдруг, беззвучно пожирая белое пространство.

Впереди, как всегда, сарбазы, и пар из тысяч глоток пеленой встал над идущим войском.

Когда тумены прошли замерзший ров, кипчакские лучники сбросили вниз за стены толстые бараньи рукавицы, и первые стрелы, пропоров воздух, с гудением ушли туда, в толпу атакующих.

Опять ударили камнеметы, теперь они били мелкими обломками, летящими далеко за стены, и опять, как в прошлый раз, над головами сарбазов возникли лестницы, на стены полетели крючья.

Внезапно что-то переменилось, что — не понятно, сарбазы скатились вниз, повисая на лестницах и канатах, удерживая их на месте своей тяжестью. На лестницы поднимались монголы.

Это были другие лица и другие — без страха — глаза. Теперь на своих широких стенах кипчаки бились не с сарбазами, смысл существования которых среди монголов состоял в том, чтобы умирать. На стенах рубились монголы, смысл существования которых состоял в том, чтобы убивать.

Обученные для боя горожане спустились вниз, тех, кто не хотел, заставили, на стенах оставались только солдаты. Сотники шли впереди сотен, тысячники подняли на копьях значки своих тысяч и рубились впереди. Гулко били кипчакские боевые барабаны, и городские музыканты тоже стояли в тупиках улицах и играли что есть мочи. Камнеметы забрасывали улицы обломками, и ополченцы, и подростки держали над музыкантами деревянные щиты, кошмы и даже тазы.

При всем драматизме того, что происходило сейчас на стенах, главное должно было случиться у старой мечети, и это понимали все. Солдатам на восточной стене не велено было даже оборачиваться, даже украдкой глядеть сюда. Здесь же чадили факелы, вонял давно кипящий жир, маслянистые бурдюки с нефтью лежали вдоль всей линии монгольского подкопа и вдоль всей линии стояли войска с дубинами и крючьями.

Лицо Унжу было разбито камнем, кровь заливала шею и стальной нагрудник, и он старался держать голову запрокинутой кверху. Хумар обложил ему глаза и лоб снегом, и когда Унжу открыл глаза, то через кровавую пелену не увидел ничего и только после — накренившийся купол старой мечети, и он тихо сказал об этом Хумару:

— Мечеть накренилась, Хумар...

Вдоль стен мечети были вырыты глубокие ходы контрподкопов.

Унжу перепрыгнул через такой подкоп, сбросил кровь и снег с лица, прислонился лбом к стене мечети, холодный камень успокаивал боль. Он отломил льдинку, пососал и плюнул, и в первую секунду не понял. Казалось, ничтожная льдинка произвела все это. Там, где упала льдинка, совсем недалеко, у ног, земля, будто перевернутая юрта, проваливалась, проседала, обнаруживая не маленький, как думалось, а многометровый лаз, в воронку сыпалась земля и куски кирпича из основания мечети. Потом из земли возникли грязные шлемы, испачканные в глине мечи и руки. И первый монгол, быстро подгребая под живот землю, полез наверх, щурясь и ничего не видя на ярком свету. И так ничего и не увидев, умер от удара огромной дубины, смявшей лицо, шлем и череп. Мгновенно несколько крюков вырвали его и отволокли. Ноги монгола еще продолжали дергаться, как тогда у сотника, которого волокли арканами. Из отверстия в земле все лезли и лезли ничего не понимающие, ослепленные после темноты тоннеля, и дубины и крючья работали, как на бойне. Солдаты споро заглубили ямы по всей длине подкопа,

Хумар страшно, пронзительно закричал, будто горло лопалось, и туда, в ямы, одновременно полился горящий жир, нефть и полетели факелы.

Удушливый дым и смрад заполняли воздух, под землей выло, ослепленные, черные, в тлеющих тулупах монголы лезли из дыр, уже не для боя и даже не для жизни.

Дело здесь заканчивалось. Унжу поставил дубину, зачем-то попридержал, чтобы не упала, и пошел на стену. Оттуда было видно, как из больших юрт, там, в этих юртах, начинался, видно, подкоп, потянул дым, как там забегали люди и всадники пошли оттуда наметом передавать нойонам горькую весть. Сев у пробитого заиндевелого барабана, Унжу засмеялся. А потом, открыв рот, спросил:

— Эй, лучник, у меня есть зубы?

Лучник кивнул, и они хохотали оба, глядя, как внизу Хумар посылает гонца Кадыр-хану и не может говорить, потому что его рвет. Как цепочка ослепших пленных монголов выстраивается за поводырем, тоже монголом, но ослепшим на один глаз. Как Хумар машет Унжу руками, чтобы тот спускался, как кружок солдат мочится в темную яму, над которой висит дым.

Унжу опять посмотрел в сторону монгольского лагеря. Большущую юрту там повалили, была видна и тропа, по которой ночами уносили землю, вокруг поваленной юрты было много людей, пеших, конных, там, из подкопа, валил дым, черный и жирный, и никто не выходил.

В предрассветный час, когда воздух перестал быть зыбким, три большие башни западной отрарской стены выглядели не как накануне. На башнях, разлапистые и тяжелые, стояли копьеметы. Это было его, Унжу, утро. Черный, страшный, с сожженным, а теперь еще с разбитым лицом, в доспехах с лопнувшими ремнями, с плетью, которой он ночью хлестал рабов и воинов, торопясь к утру, Унжу стоял, широко раскрыв рот, и глядел, как первое заостренное бревно с пронзительным скрипом полетело в сторону монгольского лагеря, как оно пробило насквозь спящего верблюда, как верблюд нашел силы встать и, нанизанный на это бревно, крича побежал по лагерю, сдирая кожи с ближайших юрт.

На следующем бревне Унжу когда-то вырубил уйгурскую надпись, означающую приветствие, и вдавил в прорезь букв медные пластины. Это бревно легло еще удачнее. Унжу показалось, что он увидел блеснувшую медь, когда бревно ударило в монгольский камнемет, заваливая раму и разрывая ремни.

По лагерю, между тем, завертелись всадники, и уже через несколько минут толпы людей, подгоняемые ими, принялись оттягивать камнеметы. Копьеметы выбрасывали бревна, сшибая людей и разгоняя верблюдов по лагерю.

Когда солнце, встав в зенит, уничтожило тени под стеной, монгольские камнеметы больше не грозили западной части города.

Унжу сел, кровь опять полилась из разбитого лба.

Подошел Хумар, сел рядом, Унжу так колотило, что Хумар хмыкнул и отодвинулся.

Когда Огул отыскал их, они спали, рты у них были одинаково открыты, синий пар вырывался из горла одновременно одинаковыми струями.

Раб-булгар и Кулан принесли мясо.

— Тебе нельзя подниматься на стену,— сказал ей Огул,— ты не выносишь ему сына, он же рассердится и выстрелит в тебя бревном. Видишь, как у него это получается... — Огул шутил с неподвижным лицом, и Кулан испугалась. Он взял у нее кусок мяса, положил Хумару в открытый рот и, подняв вверх мягкий, не тронутый тетивой палец, подождал, пока Хумар стал жевать, не просыпаясь.

Сын Огула привел к стене музыкантов, и они вдруг громко заиграли, подняв кверху бледные счастливые лица.

Город плясал, выл, перекликался музыкой.

Из монгольского лагеря по-прежнему тянуло вареной кониной, прелой кожей и обжитым человеческим жильем.

Улицы вокруг площади были забиты скотом, площадь же была пуста, ноги скользили по каменным плитам, львы в фонтанах, как и тогда, таращили неподвижные, покрытые коркой льда глазницы. Ветер крутил поземку под поднятыми лапами, и Унжу показалось, что он живет второй раз, что сейчас там, на ступенях, появится Хумар и поскользнется, но Хумар шел рядом.

— Я хочу попросить дом сбежавшего купца и сотню для сына Огула,— говорил Хумар,— мальчик заслужил... Но ты стал неприятен и нескромен и сейчас можешь навредить мне у Кадыр-хана, прости меня... Даже когда все хорошо, у тебя глаза, как у лисы в клетке...

В коридоре дворца сновали писцы, толстые и спокойно деловитые. В расшитых халатах и белых, не тронутых ни гарью, ни влагой чалмах. Лица писцов были такие, будто судьба города легла на их плечи, и двое ободранных, с побитыми лицами воинов нарушают ход важных и неотложных дел.

— Хумар-тысячник, пройди,— сказал старший писец, посмотрев табличку,— Унжу-хана не велено пускать.

— Это ошибка,— забормотал Хумар, он вдруг потерял уверенность, съежился, будто меньше стал, и губы у него затряслись,— за нами приезжал сотник, посмотри, пожалуйста, другую табличку... Эта твоя — она старая табличка... Тогда Унжу был действительно, не во всем прав...

Подошел векиль, они с писцом заговорили о фитилях для светильников, потом отошли в сторону, продолжая беседовать, при этом писец забрал с собой ключ от большого ящика с табличками.

Унжу поднялся с носка на пятку, качнулся обратно и вдруг издал губами непристойный звук, громкий и пронзительный, такой издает бык, переевший сочной травы. Все замерли и уставились на него. В наступившей тишине Унжу повторил то же самое, повернулся и пошел прочь, чувствуя спиной, что солдаты конвойной сотни, сколько их было — пять, шесть, он не знал, не оборачивался, идут за ним, ожидая команды.

Что-то там сзади происходило еще, что-то упало.

— Унжу-хан!

Когда Унжу обернулся, векиль бил писца кулачком по лицу, и ящик с табличками был открыт. Векиль сорвал с писца чалму и несколько раз ударил его головой о ящик.

Лицо Хумара было бледным и потным, огромные руки дрожали, будто не они совсем недавно вращали над головой двухпудовый топор. Хумар попытался улыбнуться, но губы его вдруг искривились.

— Унжу-хан, пройди, писец будет наказан.

Они прошли по длинному и широкому полутемному коридору. Вдоль стен лежали мешки с зерном, промелькнул хорек с мышью в зубах. Будто сами по себе открылись тяжелые двери, за дверьми стража, еще одни двери.

Что угодно ожидал Унжу, только не то, что увидел. Низкий стол, на нем балык, изюм, ядра орехов, за столом монголы, двое. Арслан-хан, сколько же его не видел Унжу, и тысячник, чем-то знакомый. Да нет, никакой он не тысячник, кривой монгольский нойон в рыжей шубе тысячника. Только сейчас разум подсказал, чем пахло в темноте у дверей — знакомый запах монгольской овчины и немытого тела, мучительный когда-то запах, доводивший Унжу до рвоты, смешно вспоминать.

Арслан-хан обсосал ладонь, от кувшина с водой отказался, вытер руки об ковер.

Ну, посмотри, посмотри. И посмотрел. Сначала скользнул по лицу Унжу, узкие

глаза дернулись, и редкий ус дернулся. Кривой нойон в тулупе тысячника что-то ощутил и тоже уставился единственным своим глазом. Тут же, откуда не видно, заиграла, запела музыка.

Сколько раз бессонными ночами в степи караван-сарая или в гуртхане зимой, или летом, на мягком ли ложе, или на земле представлял себе Унжу эту встречу, желая, не больно-то веря, что может так случиться, а вот аллах пожелал. Если счастье в исполнении желания, то вот оно.

Сбоку на возвышении на мягких коврах Кадыр-хан и Караша не едят, смотрят. На лице Караши улыбка. Только бы не остановил, не крикнул, не велел замолчать.

— Здравствуй, Арслан-хан. Не напрягай голову, ты на верной дороге, отпусти коня, он сам привезет тебя. Это я, Унжу-тысячник, хочешь, я почешу тебе лопатку, ты когда-то любил...

Толмач, сидя на корточках, что-то лепечет, переводит.

Сзади тоскливо вздыхает мало что понимающий Хумар.

Арслан-хан облизывает красные губы красным маленьким языком, хлопает себя по кожаным штанам крепкой ладонью и протягивает Унжу большую жирную полоску балыка. Одноглазый нойон смеется и качает головой.

— А ты, значит, знатного рода, Унжу,— хохочет Арслан.

— Сядь и беседуй,— раздается сзади голос Кадыр-хана.

Унжу садится, не оборачиваясь.

— Как твои жены и стада? Вырос ли твой сын? И зачем ты переодел Алак нойона в простого тысячника? — имя нойона Унжу вспомнил внезапно, когда аллах хочет наградить, он награждает щедро. Одноглазый нойон, услышав свое имя, вскидывает башку с косицами, зрячий глаз набух гневом. Унжу улыбается, трещит, трещит позади толмач. И довольный кашель Кадыр-хана — награда.

— Я понял,— смеется Унжу,— великий каган прогневался на своего нойона, ведь он не может взять Отрар... Мне кажется, у вас будут большие перемещения, Арслан-хан, а?!

Арслан-хан опять хлопает себя по ляжке и опять хохочет.

— Мне не хватало тебя, я думал, что тебя задушили китайцы, и это стоило им одного городка, правда, поменьше, чем этот.

Теперь Арслан говорит, покачиваясь, будто прислушиваясь к собственному животу.

— Великому кагану нужны храбрые народы... Земля, сказал Великий каган, похожа на ведро, в котором много дыр, нужно же из чего-то делать заплаты. Так он сказал и разрешил мне удариться с твоим господином грудь в грудь в знак дружбы.

— Земля должна стать большим лугом,— перебивает Арслана Унжу,— и на этом лугу должны пастись только монгольские кони, это тоже слова кагана, и тогда он ничего не говорил про дырки в ведре... Где половина твоего народа, Арслан? Разве тебе не снятся твои зарезанные меркиты? Эй, нойон, ведь ты ходил в поход на меркитов, а?! — Унжу говорит спокойно и тоже покачивается,— но наши города оказались готовы встретить вас, и вы пришли к нам с ложью и вместе.

Слуги принесли кувшины омыть руки. Хумар взял из вазы орех, смутился и положил обратно. Он не понимал, зачем он здесь, не понимал, о чем разговор, зачем здесь монголы, он вообще ничего не понимал, кряхтел и был несчастен.

Арслан сунул руку в свой сапог и, посмеиваясь, потянул кусок ткани с неровными краями, кусок был длинный, ткань золотая, в узорах, разматывалась и разматывалась, ложась на стол, балык и намокая в приправах. В край ткани Арслан высморкался и вдруг длинно и громко завизжал. Помолчал, взвизгнул опять, дружески стукнул Унжу в плечо и объявил, обращаясь только к нему, Унжу:

— Никаких ваших городов нет, Унжу-хан, и то, что ты говорил про монгольских коней, уже случилось. Я отрезал этот кусок от огромной тряпки в главном доме вашего бога в Бухаре... И в Самарканде, и в Ургенче тоже бегают наши собаки...

Ваш жирный шах привязан у шатра кагана за то место, которым он так радовал свой гарем...— Арслан хлопнул себя по штанам.

— Взять, взять, взять...— Караша сбежал вниз, ударил сапогом по столу.

Из-за ширм, из дверей выскочили солдаты. Арслан визжал, хохотал и свистел, бегая по залу, крутил над головой длинную золотой ткани тряпку.

— А-а-а-а! — Хумару, наконец, стало ясно, что делать и зачем его позвали. Огромные его ручищи взлетели над солдатами, Арслан икнул, покатился, последнее, что увидел Унжу, это солдаты, которые повисли на Хумаре. Потом Унжу втолкнули в низкую комнату, где, привалившись к стене и широко открыв рот, глядели на него два перепуганных музыканта, еще через минуту в комнату втолкнули и Хумара. Хумар покрутил головой, хмыкнул и задумчиво сказал:

— Ничего не понимаю, действительно. Объясни мне что-нибудь, Унжу. Конечно, я не всегда все понимаю, но все-таки...— и замолчал.

Боковая дверь открылась, и совсем не оттуда, откуда ждали, вошел Кадыр-хан. Музыканты бесшумными тенями исчезли. Индус с позолоченными ногами и в шубе на смуглом теле поставил светильник, он почти непрерывно кашлял, лицо у него съежилось с тех пор, как Унжу его видел.

— Ошибки, столько ошибок,— Кадыр-хан бросил в угол скомканный кусок золотой ткани,— победа рождает победу, а ошибка — ошибку... У нас же с тобой, Унжу, победа рождает ошибки, почему?! Я столько времени ничего не знаю о Великом. И для этого допустил этих... двух... Но ведь это ложь, верно, Унжу?! — Кадыр-хан кивнул на ткань и посмотрел в глаза Унжу глазами больной лошади, помолчал, ожидая, что Унжу кивнет, не дождался и покивал сам.— Хумар, ты хотел попросить дом для себя и сотню для сына Огула... Он хороший мальчик. А ты, Унжу, хотел, чтобы я перешагнул твой порог, когда у тебя родится сын?!

— Я никому не говорил этого...

— Ночью мы спустим этих твоих монголов с северной стороны. Там будет много народу и много огня. Вы с Хумаром тоже спуститесь, но тихо,— Кадыр-хан раздраженно посмотрел на кашляющего индуса, отчего индус зажал ладонью рот,— когда уходят гости, никто не обращает внимания на собак и слуг. Если вы пройдете через монголов, то на восходе запалите костер на черной горе. У тебя, Унжу, будет письмо к Великому, не мое, Караши, Великий не любит меня,— Кадыр-хан помолчал и опять посмотрел на индуса,— ведь если вонючий меркит привез мне эту тряпку из Бухары, которая не может пасть, то почему не подумать, что такую же тряпку давно привезли Великому из Отрара... И тогда пятьдесят тысяч войска, которые я жду каждую ночь, не посланы?!

Воздуха Унжу не хватило, и жар прилил к лицу. Это была истина, которую не может видеть воин на стене, это была истина, открытая лишь владыкам. Таким, как Кадыр-хан, предвидевшим так много. И первый раз за весь разговор Унжу кивнул и кивнул еще два раза подряд себе и всем тем, кто говорил и верил, что помощь к Отрару придет.

— Письмо пусть отдаст Хумар,— Кадыр-хан большой своей рукой взял Унжу за затылок и приблизил, изо рта пахнуло жаром, как от зверя,— ведь мы с тобой кое-что знаем о Великом... Даже в дни испытаний он вспомнит все.

С высоких ступеней дворца там, за пустой площадью, улицы, забитые скотом и людьми, задымленные бесчисленными кострами, на которых готовили еду, чем-то напомнили монгольский лагерь.

Резко потеплело, снег таял, повсюду капало, хлюпало. Навстречу им через площадь шел Огул, ведя в поводу трех коней. Лицо у него было встревоженное, он хотел спросить Хумара о сыне, но, поглядев на них обоих, спросил другое:

— Вам дали еды? Или мы поедем ко мне...

И, не получив ответа, не стал переспрашивать.

— У монгольского воина,— сказал Унжу,— не бывает виноватого лица, ему нельзя, он мало думает, за него думают другие, и он много улыбается по этой же причине, запомни это, Хумар, если хочешь жить... Еще не советую тебе так уж разворачивать плечи, хотя, пожалуй, в рыжем тулупе это не будет особенно заметно...

Только сейчас Огул что-то понял и вздернул головой.

Этой же ночью на северной стене зажгли много факелов. Одноглазый нойон залез в корзину деловито, подобрал шубу и сел на дно, сердито глядя в небо, Арслан-хан был хмелен, хохотал и еще брыкался, когда остальные монголы, толмачи, и слуги уже сидели в корзинах.

Внизу к стене была подпущена монгольская сотня, там тоже зажгли смоляные поленья.

Хумар и Унжу спускались за круглой башней неподалеку. Два крепких каната сбросили на землю, Огул хотел сказать что-то, но только махнул рукой. В рыжем не по росту монгольском тулупе Хумар сам был похож на круглую башню, он взялся за канат, глянул тоскливо и исчез в темноте. Унжу тоже взялся за веревку, скользнул вниз, чувствуя, как темнота будто всосала его.

Приподняв шубы, они тихо и бесшумно побежали прочь. И тут же наткнулись на монгола, обкрадывателя убитых. Унжу оскалился, ругнулся по-монгольски, и тот отступил в темноту, оставив узел.

Позади, в той части стены, там, где спускалось посольство, наверху одновременно погасли факелы, и сразу же оттуда раздался не то крик, не то вой. Ни Хумар, ни Унжу не знали, что по приказу Кадыр-хана кипчаки внезапно побросали все факелы вниз, и лучники ударили по монгольской сотне, слугам и толмачам, не трогая лишь двух послов. В свете пылающих смоляных поленьев и чадящих, брошенных на мокрую землю факелов нойон и Арслан-хан выбрались из корзин. Арслан-хан побежал, нойон же пошел, не торопясь, и, уже исчезая в темноте, остановился у факела и плюнул. Но стрелы вдруг стали с чавканьем втыкаться в землю впереди и сзади, и сбоку, образуя круг. Затем две длинные красные стрелы ударили нойона в обе щиколотки, он закричал и попытался бежать.

Костер было не развести, хворост на Черной горе мокрый и колючий, огонь занялся лишь на рассвете. Хумар снял монгольский тулуп и, бешено вращая, раздувал и раздувал пламя, пугая по временам двух украденных коней. Занимался рассвет, унылый и серый, в дожде.

Пламя гудело, притупляя чувство опасности, хотелось спать. Рассвет проявлял окрестности, дождь не сбивал формы, мир вокруг проявлялся, будто придуманный, не всамделишный, будто из снов. Неожиданно со стороны города раздался странный, ни на что не похожий скрежет, возник, пропал, растворился и вдруг перешел во вздох, только позже дрогнула земля. Хумар перестал махать тулупом, но пола тулупа попала в огонь, он выругался и отошел, охлопывая шкуру о землю. Они долго вглядывались в смутный, рождаемый рассветом силуэт города за пеленой дождя. Что-то там было не так, но что, они не поняли. Уже садясь в неудобное ему монгольское седло, Хумар вдруг сказал, хмыкнув:

— Что-то у меня с глазами, Унжу-хан, или с головой, куда девался купол старой мечети?

Костер горел ярко, надо было уезжать, и они заторопились.

— Сын Огула рассказал мне,— Хумар ударил пяткой коня,— что румийцы и персы по любому случаю делали глиняные таблички, даже если подвиг был незначительный, у нас же этим никто не занимается... Все-таки это неправильно, друг Унжу...— и, уже тронув лошадь, добавил, хотя Унжу промолчал: — Действительно,— опять выругался и сплюнул.

Гул, который услышали с горы Хумар и Унжу, означал большую беду, но это им, уезжающим, было знать не дано. Как и то, что никто не увидел их костра, потому что в это рассветное время старинная еще первых персидских завоеваний мечеть, сейчас обрытая траншеями и канавами с сетью подкопов и контрподкопов, вдруг будто скользнула по отсыревшей глине, дернулась, качнулась и рухнула, завалив лошадь, ударившись куполом о стену и башню, которые треснули от этого удара.

Когда Кадыр-хан с конвоем приехал на площадь, все улицы вокруг были заполнены молящимися напуганными людьми.

Солдаты спустились со стены, и Кадыр-хан приказал бить их за это палками, на стены спешно поднималась охранная тысяча. Векиль выкрикивал, что велено рвать языки тем, кто осмелится говорить или шептать, или даже беседовать в кругу семьи и близких о том, что падение мечети — знак того, что аллах отвернулся от города и город обречен, ибо аллах не может быть на стороне неверных, осквернителей ислама.

— Пусть об этом объявляют на площади каждый намаз семь дней,— дополнил векиля Кадыр-хан.— И пусть палач поработает сегодня, даже если не будет больших оснований,— но, уже говоря это и глядя на затихшую толпу под холодным унылым дождем, сам вдруг впервые, может быть, в жизни ощутил слабость и неуверенность такие, что захотелось слезть с лошади, исчезнуть и раствориться в этой толпе, сесть молиться, ни о чем не думать, и также впервые в жизни он позавидовал самому ничтожному из них за то, что им все же есть, на кого надеяться и на кого положиться. У него же и этого не было.

— Может быть, объявить, что мечеть завалила новый подкоп, который опять вели неверные,— предложил он векилю и пожал плечами,— если бы не дождь, ах, если бы не дождь.

Кадыр-хан долго шел по городу пешком, ему казалось, что даже дети не поднимают на него глаза.

Поздней ночью этих же суток сын Огула, несколько часов назад получивший сотню и уже в новых стальных наплечниках и в новом шлеме с железной стрелкой до губы, проверял караул у ворот. Яркие высокие костры в специальных каменных заглублениях с поддувом не гасли, а напротив, мощно гудели под мелким ледяным дождем. Ночь вот-вот уже должна перейти в рассвет. Новый шлем был велик, и это было обидно. Был в сумке другой, но без стрелки. Он померял тот и этот, вздохнул, остался в том, который велик, подложив внутрь кусок кожи, и глянул в черное, сыплющее дождем небо. Потом пошел вдоль стены и ткнул сапогом под ребро задремавшего лучника, такого же юного, как он.

— Спящий не слышит не только сотника,— важно сказал сын Огула и поднял палец,— он не слышит свою смерть.

Пожилые воины были сильно побиты предыдущими штурмами, и сотня больше состояла из пополнения, а пополнение было очень молодо.

Неожиданно возник цокот копыт по мощеной улице. Из темноты проявляясь в свете костров, выезжала конвойная часть, личная охрана Караши, синие нездешние кольчуги и хорезмийские щиты.

Караша был не в шлеме, в чалме, потемневшей от влаги, черные выпуклые глаза, перебитый сплюснутый нос и открытый для дыхания рот. Сын Огула не в первые видел Карашу близко, но всегда в шлеме. В шлеме Караша был воин, сейчас же сын Огула удивился собственной вдруг возникшей к Караше неприязни.

Караша смотрел на него, припоминая что-то, и дышал тяжело и шумно, не закрывая рот. Потом велел подойти ближе.

Сын Огула поклонился, успел ощутить страшный, раскалывающий все удар и перестающими уже смотреть глазами еще успел увидеть свой собственный смятый шлем, который катится под ноги лошади Караши и бренчит, как ведро.

В этот же предутренний час колченогий сын Кулан проснулся с отчаянным криком, перебудившим весь дом. Сидя на войлоке, выкатив глаза, мальчик плакал и кричал:

— Монголы, монголы входят в большие ворота...

И как его ни успокаивали, продолжал кричать, что он видел входящих в город монголов.

— Я видел, видел,— кричал он, задыхаясь и заходясь в кашле, от которого синел,— они въезжают, въезжают, скорей...

— Замолчи, замолчи,— кричала беременная отекшая Кулан,— этого нельзя кричать, тебе вырвут язык, сейчас булгар сбегает к воротам... Беги, беги, булгар; если ты вернешься быстро, я отдам тебе старые сапоги Унжу-хана, хотя можешь взять их сейчас, только вернись быстро.

Булгар обрадовался сапогам, схватил их и выскочил на дождь. Он хотел было пересидеть, не бежать же в темноте, и направился было к дому Унжу, но сзади тонким голосом закричал евнух с факелом и показал плетку.

— Положи этот белый камешек у ворот,— крикнул евнух,— и утром покажешь мне его...

Вздохнув, булгар побежал. Он долго бежал, проклиная на ходу свою жизнь, которая хуже, чем у собаки, всхлипывая и одновременно радуясь сапогам.

Улица вывела на дорогу, там впереди были ворота, там, ярко и успокоительно гудя, горели костры, булгар припустил и вдруг остановился и выронил камень.

У костров никого не было, огромные железные ворота были настежь распахнуты. И там, за ними, была темнота, дождь и странный нарастающий гул. Булгар метнулся назад, остановился, побежал вперед и вдруг наткнулся на мертвого сотника без шлема и с разбитой головой, и только теперь он увидел у ворот две высокие кучи мертвых тел. Из сплетения кольчуг, рук и ног глядело молодое лицо, такое же, как у сотника, и булгару показалось, что он сходит с ума.

Сзади кто-то не то шел, не то бежал. Булгар побежал вперед к воротам, из-за которых доносился этот странный не то гул, не то шум, и, уже понимая, что происходит, попытался потянуть тяжелую створку, но она была рассчитана не на тощего раба, а на десяток сильных воинов, таких, что лежали за спиной в этой страшной куче. Он увидел рядом с собой евнуха с трясущимися белыми губами, тот тоже пытался тянуть створку, и тут же из темноты на них выехали всадники с черными, завернутыми вперед косицами. Их было так много, что дрожала земля, и огонь костра задрожал.

Передний всадник в резко пахнущем черном тулупе и черных, будто лакированных латах не понял, кто эти два уродца, по его мнению, открывающие ворота, он сунул руку в мешок и бросил им по нескольку деревянных табличек с изображением скачущего леопарда. Это была жизнь, хотя они еще не знали об этом.

Цитадель, ровесница развалившейся мечети, приняла последние десятки кипчаков под низкие свои — коню не въехать — ворота. Цитадель ощетинилась лучниками и замерла, ожидая смерти, тяжелая и угрюмая под красным, перемешанным с дымом горящего города восходом.

Босой, с золочеными ногами, индус бегал за Кадыр-ханом с доспехами, но Кадыр-хан оставался голым по пояс, халат он снял, бросил вниз, сел на зубец и сидел, ожидая стрелы, как огромная нелепая птица. Но в него не стреляли.

Горящий город внизу выл, визжал, звал, и Кадыр-хан вырвал из халата векиля клок китайской ваты и заткнул уши.

Внизу под башней метались брошеные кипчакские кони, среди них вертелись

монголы, их становилось все больше, с белыми на фоне дыма и огня запрокинутыми лицами и открытыми для неслышных ему криков ртами, черными, закрученными косицами на скулах. И там, среди них, то ли мелькнули, то ли причудились Арслан-хан и Караша. Впрочем, ему было все равно.

Неожиданно на цитадели ударил огромный старый барабан «Большой верблюд» — так его называли, и обреченная цитадель пустила красные стрелы, будто плюнула во все стороны кровавой слюной.

«Большой верблюд» бил месяц над горевшим, а после уже мертвым городом, убитые кипчаки лежали повсюду, иногда Кадыр-хан, странно внезапно помолодевший, узнавал их, садился на корточки, гладил лица и о чем-то вдруг начинал говорить, глядя в мертвые глаза. Но камнеметы ломали цитадель непрерывно, грохот не пропускал слова, да и сам Кадыр-хан их не слышал, его уши всегда были заткнуты ватой и залиты воском. Он и командовал оставшимися в живых жестами, да и командовать уже было почти некем.

Когда монголы поднялись наконец на башню, у большого барабана оставалось двое кипчакских воинов, голый, с облупившимся золотом на ногах индус, сам Кадыр-хан да маленький векиль, который продолжал бить в барабан.

Стрел у них не было, меч у Кадыр-хана был сломан, он швырнул в монгольского сотника один за другим три тяжелых куска черепицы и попал.

Векиля, индуса и двух кипчаков расстреляли из луков, хотя Кадыр-хан, раскинув руки, метался, пытаясь закрыть их собой и ища смерти, но на него накинули ловчую сеть, такими ловили кабанов и тигров в тростниковых зарослях Инжу. Потом монгол подошел, оттянул за руку мертвого индуса и коротко рубанул барабан. Барабан грохнул, обдав монгола пылью, в дыру попал ветер, барабан издал воющий крик, крик пронесся над мертвым городом и ушел в степь.

Кадыр-хана везли в огромной железной клетке на повозке из восьми колес. Вся клетка была увешана конскими хвостами разной масти. Тугой весенний ветер трепал эти хвосты, и они бились, то взлетая, то опадая, позади шли пленные кипчакские музыканты и пели, что страны кипчаков больше нет и никогда не будет.

Так везли Кадыр-хана, и так петь велел Великий каган.

Степь еще в проплешинах снега уже начала зеленеть, птицы возвращались к гнездовьям. Странная эта процессия проезжала мимо черных, обугленных городов, вокруг которых во множестве бегали собаки. Иногда на горизонте возникал и приближался конный отряд монголов, они немного ехали рядом, цокали языками, беззлобно посмеивались, иногда даже бросали в клетку еду. Потом, как по команде, взвизгивали и исчезали. Кадыр-хан сильно оброс, был косматый, грязный и оборванный, но в панцире и в сапогах с медными подметками. На солнце они отсвечивали яркими золотыми бликами. Он по-прежнему что-то бормотал про себя, смотрел только в щель в полу клетки, где тянулась земля. Один только раз поднял голову и глядел так странно и дико, что даже монголы посмеялись, посмеялись и принесли воды. Это было, когда на горизонте проплывала сожженная, обугленная Бухара.

С тех пор он не поднимал голову и уже не бормотал. А степь совсем зацвела, и в этой степи встречались длинные караваны пленных мужчин, молодых женщин и детей. Такие караваны гнали хворостинами монголы-мальчики. Но ни Кадыр-хан, ни пленные не глядели друг на друга. Хотя монгол-начальник и приказывал музыкантам играть и петь еще громче.

Так они въехали в яблоневые сады вокруг Самарканда, цвет с яблонь облетел, и казалось, что белые лепестки издают грохот, но это были стенобитные машины, дробящие стены Самарканда, и желтая пыль над глиняными непрочными этими стенами поднималась высоко в небо и закрывала солнце. Желтый, под цвет пыли, шатер Великого кагана был раскинут на холме, поодаль на коленях стояло несколько

людей в шелковых халатах, и Кадыр-хан вскинулся и ударился о клетку головой, узнав среди них великого визиря Хорезмшаха, Карашу и младшего своего сына.

Бахадуры быстро и умело открепили клетку от настила, разом выдохнули, подняли отделенное от дерева железо и поставили на землю. Кадыр-хан остался сидеть на повозке, уже не огороженный от мира железной решеткой. Сын посмотрел на него без интереса и не узнал. Одет он был чисто, в синем на вате халатике, Караша подошел и попытался помочь Кадыр-хану слезть с телеги, но Кадыр-хан напрягся, пнул его ногой, пинок получился слабый, и Караша покачал головой, как качают головой, когда имеют дело с неразумными еще детьми или с уже неразумными старцами. Бахадур засмеялся, отвел Карашу на место, поставил на колени. Резные двери шатра вдруг отворились, бахадуры и тарагуды подняли для приветствия сабли, но из шатра вышел маленький китаец с обиженными тонкими, поднятыми кверху бровками и мусульманин в белоснежной чалме, невозможно белой в этом обсыпанном пылью саду. Мусульманина Кадыр-хан сразу узнал. Это был купец Ялвач из уничтоженного когда-то им каравана. Стенобитные машины перестали крушить стены, но пыль не оседала, и в пыли было странно слышать, как гудят пчелы.

Китаец заговорил по-монгольски и говорил долго, Ялвач слушал, наклонив голову к плечу, шептал губами и перевел неожиданно коротко и резко.

— Кто здесь может подтвердить, что этот человек действительно Кадыр-хан — наместник Отрара? — и спокойно посмотрел Кадыр-хану в глаза.

Кадыр-хан увидел, как дернулась голова у сына и как расширились и стали огромными его зрачки. Он улыбнулся сыну распухшими, истрескавшимися губами и покрутил головой, будто приглашая его тоже удивиться глупости вопроса.

— Мы все можем подтвердить,— ответил Караша,— а если этого человека помыть, постричь и одеть в причитающиеся ему одежды, то это же подтвердит каждый кипчак. И этот мальчик — его сын — тоже. Этот человек очень знатного рода, и хотя он сейчас в немощи и пыли, он большой воин. Если бы мы не оказали услугу Великому кагану...

— Ты говоришь, как торговец, нахваливающий свой скот,— китаец говорил быстро, Ялвач еле поспевал за ним,— замыслы кагана так велики, что ты, человек с перебитым носом, не в состоянии ни помочь, ни помешать ему. Великий каган даже благодарен тебе, но человек, предавший один раз, так считает Великий каган, не должен быть видим монгольскому воину, ведь это дурной пример, согласись... А поскольку монгольские воины должны быть повсюду на этой земле, а значит, тебе и твоим людям нигде нет места.

Караша кивал, покуда китаец говорил, великий визирь уже понял, куда идет дело, и слушал, широко открыв рот и глотая воздух.

— И это говоришь ты, китаец?! — закричал Караша.— И правоверный доносит слова до наших ушей?! — он обращался ко всем: и к мальчику, и к неподвижным тарагулам, и даже к Кадыр-хану. Это было так неожиданно, что Кадыр-хан вдруг засмеялся, почувствовал благодарный взгляд мальчика и засмеялся нарочно резко и грубо еще раз, нарушая какой-то заведенный здесь порядок, не раздражая этим смехом одного китайца.

И еще было удивительно, их судили безбородый маленький китаец и правоверный. Кадыр-хан все ждал пусть не кагана, пусть хотя бы нойона, но резные двери шатра мягко поскрипывали под ветром, и начальник тарагудов не глядел на двери, а сощелкивал с рукава муравьев.

— Мы — слуги кагана, монголам было бы одиноко без нас,— ноги китайца в сандалиях, по голому пальцу бежит муравей,— ты должен простить нас,— говорит Караше китаец,— ты способен говорить много, и мы понимаем тебя... Но у нас еще столько дел,— повернувшись, китаец хлопнул в ладоши.

Начальник тарагудов ударил хлыстом по земле и гортанно крикнул одно непонятное слово.

Кадыр-хан закричал и так же испуганно закричал мальчик, но мальчика не тронули. Бахадуры, будто совершая привычную работу, схватили Карашу и визиря, перевернули в воздухе, поставили на затылок и плечи, резко надавили, ломая шейные позвонки. Звук был негромкий, будто сухой прут треснул.

Мальчик продолжал кричать, глаза Караши и визиря были открыты, они были еще живы и им предстояло прожить еще некоторое время в безмолвии и неподвижности. По лицу Караши от поломанного носа к ушам катились слезы, оставляя следы на пыльных щеках. Облетающие яблоневые лепестки ложились на лица и бороды.

Кадыр-хан явственно увидел счастливое лицо Караши, когда войска выходили из Отрара навстречу первому тумену.

— Зачем? — крикнул Кадыр-хан Караше.— Зачем?

Стенобитные машины затихли, теперь стало слышно мерное гудение пчел в пыльном воздухе, и Кадыр-хан с удивлением понял, что стоит.

Сильные руки тарагудов подхватили Кадыр-хана, он попытался ударить одного, рыжего, но не смог, его тащили между двумя высокими кострами, пламя гудело, пытаясь вырваться из каменных жертвенников, Кадыр-хан обернулся, чтобы увидеть сына, мальчик кричал, схватившись за ствол яблони, и через пламя показался Кадыр-хану объятым огнем.

Резные деревянные двери, темнота, Кадыр-хана куда-то бросили лицом вниз, палкой прижали шею. Он услышал кашель, негромкий спокойный голос и другой, который перевел: — Ты хочешь мяса? — палка отпустила шею.

Желтый шелковый шатер был устлан внутри коврами, прожженными, в пятнах бараньего сала. Витые китайские светильники коптили, и шелк над ними прогорел. Глаза, постепенно привыкая к полутьме, проявили предметы и лица. Лицо у кагана было большое, плоское, глаза ярко-желтые, таких глаз Кадыр-хан никогда не видел у людей, знак беды — вот что были эти глаза, знак беды.

— Ты подумал о том, о чем думают все,— сказал голос,— и это правильно в твоем положении, но люди неразумны,— каган засмеялся,— когда я родился, был страшный ветер, небо было желтым, и такими стали у меня глаза. Но люди не поняли, что я ветер гнева нашего бога. Знаешь, они долго обижали меня. Я ходил с колодкой раба и прочее и много думал, и глаза у меня все желтели и даже стали светиться по ночам от мыслей и от горя. Но люди и тогда не поняли. Я вижу больше и дальше других, но слышу примерно то же, что остальные, я желтоглаз, а не желтоух, так что вы и тут ошиблись. Как ошиблись во всем остальном... Но ведь это пустяки по сравнению... Кстати, когда ты вырезал мой караван, вернув мне лишь купца с мокрым задом, мои глаза еще пожелтели, самую малость.

— Ты ведь знаешь, кого я истребил... А мокрые зады я видел у целых твоих туменов,— Кадыр-хан сам услышал свой искусственный лающий смех.

— Хочешь мяса?

Черби взял с большого блюда кусок вареной баранины и положил на шелковый пол под носом у Кадыр-хана. Запах еды ударил в голову, заставил предметы потерять объем, заполнил рот такой вязкой слюной, что захоти Кадыр-хан что-нибудь сказать, то не смог бы. И пробудил надежду не о себе, не о себе, но такую, что резко заболела спина.

— Погляди на них...

Только сейчас Кадыр-хан увидел двух стоящих на коленях стариков. Один был мулла из бухарской мечети, другой босой, в драном халате со странным незрячим лицом, толстым и будто изъеденным неизвестной болезнью.

— Несет ветер гнева аллаха,— забормотал слепой, почувствовав, что на него смотрят,— все лишь мусор на этом ветру, лишь мусор.

Незрячий был вероотступником, когда-то висевшим с Унжу на соседних столбах, но этого, конечно же, Кадыр-хану знать было не дано.

— Эти ученые старики, их привели ко мне для одного дела, я потом скажу, для какого,— каган засмеялся,— они оба одного народа, и оба говорят, что им по триста лет, но при этом каждый просит, чтобы я содрал кожу с другого только за то, что один говорит, что их бог сказал так, а другой, что не совсем так. Несколько малозначащих слов в большой книге, их просто мог перепутать писец... Они воюют друг с другом всю жизнь и продолжают воевать сейчас, и каждый из них за то, что я уничтожу другого, обещает продлить мою жизнь. И это в то время, когда в домах их бога стоят мои кони. А ведь я даже еще не решил, оставить ли их народ жить на земле. Почему же ты считаешь, что я не прав, вытаптывая копытами своих коней эту землю для того, чтобы на ней выросло что-то другое.

Последние слова он и так не говорил, кричал, теперь привстал, выкинул тяжелую руку вверх и сипло выдохнул боевой клич монголов: «Кху! Кху! Кху!» Потом сел, разжал большую жесткую, как у раба, ладонь и сдул с нее что-то невидимое. Желтые глаза его не мигали, по лицу потек пот, и Кадыр-хан почувствовал, будто тяжесть опустилась ему на плечи, сдавила и без того болевшие ребра, и подумал, что желтый китайский шелк для шатра выбран не случайно.

Два черби подняли стариков, толкнули друг на друга, и все присутствующие, кроме Кадыр-хана, принялись есть мясо и смотреть, как измученные старики дерутся, царапаясь и пиная один другого коленями в живот. Когда они уставали, черби, смеясь, тыкали их палками, гоня друг к другу.

— Вот мой китаец, он много рассказывал мне о разных народах и о великих завоевателях, о которых я раньше ничего не знал. Прошло очень много лет, и целые народы умерли, но люди все равно знают и передают друг другу об этих исчезнувших владыках множество подробностей, и одни подробности хороши и приятны моим ушам, другие, представь, нет. И хотя среди тех владык и прочих нет ни одного подобного мне, но все же я должен подумать и позаботиться о том, что про меня скажут через тысячу лет. И, конечно же, ты не больше, чем подробность. Но мне бы не хотелось, чтобы истории с этим твоим городом когда-нибудь придавали слишком большое значение, а от таких преувеличений спасает только смех,— и каган кивнул на дерущихся плачущих стариков.— Почему ты не ешь мясо?

Черби подошел и сунул кусок жирной баранины в руку Кадыр-хана. В эту же секунду Кадыр-хан швырнул этим куском мяса в лицо кагану. И не попал. Кусок шлепнулся, не долетев. Четверо черби тут же прижали шею Кадыр-хана палкой к кошме, надавили так, что он забил ногами, и отпустили.

Каган опять смотрел не мигая, брошенный кусок мяса лежал рядом с желтым сапогом, на него села муха.

— Ты угадал с мясом, я хотел посадить тебя на цепь и заставить просить еду здесь, у моего шатра, но ведь ты придумаешь что-нибудь не то, и поэтому на цепь я посажу кого-нибудь другого, тоже интересного для тех,— каган махнул рукой куда-то вдаль над головой, будто через сотни лет,— тебя же я предам вечности, тебя зальют серебром, серебро сохранит твой облик. Конечно, это немного преувеличит твои заслуги, но, с другой стороны, мои мертвые тумены, моя победа... И потом для тех,— каган опять махнул рукой, и в этом взмахе было многое: и уважение, и пренебрежение, все спуталось,— обо всем надо думать заранее, для тех я буду справедлив, верно, китаец?!

Старики больше не могли драться, плача, они повисали друг на друге, поддерживаемые только палками черби.

— Не убивай моего сына. Что тебе один мальчик на всей земле? — выдавил из себя Кадыр-хан.

Каган тяжело встал, спустился с помоста, схватил Кадыр-хана за бороду и поднял кверху подбородок в то же время, как четверо черби крепко держали Кадыр-хана. Увидев над собой желтые беспощадные глаза, Кадыр-хан заплакал не о себе.

— Если я буду оставлять детей от таких отцов, они вырежут моих внуков... Эй, китаец, не жалей серебра.

Черби опять навалились , перевернули и надавили на горло и на ноги палками.

Кадыр-хан услышал свой сип, увидел черный дымящийся ковш и вдруг яркое беспощадное солнце.

Через час, когда каган, сидя на большой черной своей кобыле, сквозь яблоневые ветки смотрел за работой стенобитных машин, два сотника принесли ему на доске серебряную маску. Маска казалась огромной, солнце отражалось в выпученных зрачках, ни страдания, ни слабости не было в этом лице. И это было неприятно кагану.

— Сделайте на лице слезы,— сказал он и, не обратив внимания на испуганный вскрик раба, ткнул в маску растопыренными пальцами и взвыл, обжегшись об еще не остывший металл. На маске же под глазницами остались темные пятна. И мертвые, отлитые металлом глаза, смотрели в небо сосредоточенно и тревожно.

Пусто. Холм со странно торчащим из земли толстым, выбеленным, похожим на гигантскую кость бревном, да кусок тряпья рядом с ним, да ржавый лом. Вдали скорбные развалины, знакомая полуобвалившаяся цитадель над черно-красными осевшими стенами. Туча двигалась к Отрару, седой полосой снега соединяясь со степью.

Всадник на большой рыжей лошади проехал по холму мимо бревна так, как проехал здесь когда-то монгольский сотник, ткнувший копьем в спину мальчика-писца из отрарской библиотеки. Снег настиг всадника, и он, и лошадь сразу сделались белыми.

Всадник на большой рыжей лошади был Унжу, постаревший, седой и угрюмый. Ветер дохнул в лицо, запорошил глаза снегом. Снег таял на лбу, стекал к бороде и здесь застывал сосульками. Сквозь снежную муть приблизилась башня без ворот. На въезде конь заскользил на груде битого кирпича, из башни выскочила большая собака, взвизгнула и исчезла.

Город был мертв, мертвее некуда. На обугленных, сгорбатившихся, пустых, как во сне, улицах ветер крутил снежную пыль. Унжу снял рукавицу, вытер мокрое лицо, погрел дыханием пальцы, удивляясь лошади, идущей без повода.

На центральной площади высокие ступени вели в никуда, бронзовые львы были сбиты с камней обвалившегося фонтана, на одном камне оставались только лапы. Дальше, дальше.

Иногда Унжу казалось, то там, то здесь мелькала человеческая фигура.

— Эй,— звал он сиплым голосом.— Эй!

Но это только казалось.

Опять появилась большая собака и пошла следом; если лошадь останавливалась, собака садилась и терпеливо ждала. При повороте на знакомую улицу ветер завернул полы кожуха, громко хлопнул ими, напугав лошадь, та рванула заскользила на обледенелом вывернутом кирпиче и упала, выбросив Унжу из седла. Лошадь тут же встала, Унжу немного полежал на спине, глядя в серое небо, летящий в глаза снег и желая смерти. После встал и пошел пешком. Лошадь пошла следом, за ней собака.

Дувалы темные, обгорелые, проваленные купола домов... Что здесь было, ах! что здесь было. Унжу не мог смотреть, глядел под ноги и голову поднял

только тогда, когда почувствовал — «пора». Он увидел за снегом человека, вернее, двух — длинного и поменьше,— и тут же услышал сдавленный кашель. Длинный держал в руках сверток. Тот, что поменьше, вытягивал перед собой руки, показывая что-то.

Унжу тряхнул головой, закрыл и открыл глаза и ударил себя кулаком в лицо. Видение не исчезло. Эти двое только шагнули навстречу. Унжу тоже шагнул, не веря, только чувствуя, что задыхается, и теперь ясно увидел, что поменьше — хромой сын Кулан с деревянными табличками в вытянутых руках, рядом с ним раб-булгар, страшный, ободранный и тощий, с черными босыми ногами на снегу. Булгар поднял одну ногу со скрюченными пальцами и вдруг, видно, узнав, заскулил и опять закашлялся.

Они сидели в большой, выложенной кирпичом яме. Маленькая девочка ползала по овчинному полушубку, горел огонь, девочка тянула к огню руки и смеялась.

— Где твои арабские врачи? — спросил мальчик, вытянув хромую ногу, пошевелил ступней и плюнул в огонь.— Ты большой обманщик, Унжу-хан.

Унжу только съежился.

— Ты должен наградить меня,— булгар долго кашлял, в груди у него все сипело,— я сберег тебе дочку и сына. За эти деревяшки, которые мне бросили монголы в воротах, когда решили, что я их открыл, знатные люди предлагали мне столько золота, даже хотели отобрать, но тогда я подозвал монгола. Я бы сберег и жену, но твой бог не захотел этого,— булгар порылся в тряпье и достал еще одну табличку с леопардом.— Чем ты наградишь меня, хан? — и опять закашлялся.

— Я могу отпустить тебя на волю...

Булгар засмеялся, и Унжу засмеялся тоже. Так они сидели, смеялись по очереди и глядели оба на огонь. Мальчик с удивлением смотрел на них.

— Что ты делал все это время? — спросил булгар.

Унжу пожал плечами.

— Я воевал там и здесь, с Тимур-Меликом, был такой воин, и с другими... Мы начинали много раз, хорошо и по-разному. Но кончали пока одинаково. Подумай, старик, ведь все могло быть совсем по-другому... Наоборот, а?!

— В моей судьбе тоже все наоборот,— отсмеявшись, сказал булгар,— кто бы мог сказать это про меня, когда мне было столько лет, сколько ей?!

— А кто бы мог сказать, что Потрясатель Вселенной умрет в одиночестве и рядом с ним не будет никого, даже раба?! А повелительница всех женщин будет сидеть на цепи у шатра кагана и радоваться, когда ей бросят кость?! И что мой великий город...— Унжу дернул подбородком туда, наверх, где когда-то над ними был Отрар, и они все помолчали.

— Зато наш черный камень опять стал теплый,— вдруг крикнул мальчик,— на нем тает снег, пойдем, я покажу.

Они собрались выйти, но булгар вдруг крикнул. Было поздно. Девочка, дочь Унжу, собрав деревянные пайцы, сложила их на красные, пышущие жаром угли, дощечки уже горели, и казалось, леопарды с задранными хвостами мчатся, мчатся через огонь.

Ночью булгар, мальчик и девочка спали, головы их лежали рядом, рты были полуоткрыты, а лица во сне серьезны. Унжу делал стрелы, тяжелые, как он любил, и выкладывал их рядом у огня. Потом встал и, отодвинув войлок, покрытый снегом, высунул из ямы голову. Над развалинами ярко светили звезды, и из земли рядом с ним шел дымок. Стояла лошадь, и сидела на снегу собака.

Собственно, это было то, с чего могла опять начаться история и жизнь.

Из этой картинки — снег, дымок, голова на крепких плечах, собака и лошадь.

Айра Левин

Ребенок Розмари

Глава 10

Но ни в тот вечер, ни на другой день ничего не произошло. И через два дня, и через три — тоже. Розмари двигалась осторожно, ходила легкой походкой, чтобы не потревожить то, что, возможно, уже зародилось внутри нее.

Поговорить с Гаем? Нет, это подождет.

Все подождет.

Она готовила, убирала квартиру, ходила по магазинам, стараясь даже дышать осторожно. Как-то утром заглянула Лаура-Луиза и попросила ее отдать свой голос за Бакли. Розмари согласилась, только чтобы отвязаться.

— Дай мне мои двадцать пять центов,— потребовал Гай.

— Заткнись.— Она хлопнула его по руке.

Розмари записалась на прием к гинекологу и пошла в четверг, 28 октября. Его звали доктор Хилл. Розмари обратилась к нему по совету своей подруги Элизы Данстон, которая уже дважды прибегала к услугам этого доктора и чуть ли не молилась на него. Его приемная находилась на Семьдесят второй западной стрит.

Доктор Хилл оказался моложе, чем предполагала Розмари (ему было примерно столько же лет, сколько Гаю, если не меньше), и он немного походил на доктора Килдэйра, которого показывали по телевизору. Доктор Хилл понравился Розмари. Вопросы он задавал не спеша, заинтересованно, а осмотрев ее, направил в лабораторию на Шестидесятой стрит, где сестра взяла кровь из правой руки.

Доктор Хилл позвонил на следующий день в половине четвертого.

— Миссис Вудхаус?

— Доктор Хилл?

— Да, поздравляю.

— Правда?

— Правда.

Улыбаясь, глядя мимо телефона куда-то вдаль, она присела на край кровати. Правда, правда, правда, правда.

— Вы слушаете?

— Что я теперь должна делать?

— Ничего особенного. Придете ко мне в следующем месяце. Купите «Наталин» и начинайте пить — по одной таблетке в день. И еще заполните несколько бумаг, которые я вам пришлю. Это для больницы. Чем раньше заказать место, тем лучше.

— А когда это все произойдет?

— Если последний раз у вас менструации начались 21 сентября, тогда выходит 28 июня.

— Как нескоро.

— Да, правда. Ах да, вот еще что, миссис Вудхаус. В лаборатории хотели бы еще раз взять у вас анализ крови. Не могли бы вы заехать туда завтра или в понедельник?

— Да, конечно,— согласилась Розмари.— А зачем?

— Сестра взяла меньше, чем нужно.

Продолжение. См.: «Искусство кино», 1989, № 11, 12; 1990, № 1.

— Но я беременна, это точно?

— Да, это они проверили. Но я обычно прошу сделать еще и другие анализы — сахар в крови и так далее,— а сестра не знала и взяла кровь только для одного анализа. Не о чем беспокоиться. Вы беременны. Даю слово.

— Хорошо. Зайду к ним завтра утром.

— Я отправлю по почте бланки, и давайте встретимся с вами, скажем, в последних числах ноября.

Они договорились, что Розмари придет 29 ноября в час дня. Но трубку она повесила с ощущением, что что-то не так. Сестра в лаборатории, казалось, точно знала, что делает, и в том, сколь небрежно говорил о ней доктор Хилл, было что-то подозрительное. Неужели они опасаются, что произошла ошибка? Неужели еще может оказаться, что она не беременна? Но разве доктор Хилл прямо не сказал бы ей об этом?

Розмари попыталась отогнать от себя эти мысли. Конечно же, она беременна, иначе и быть не может, ведь уже такая большая задержка. Она пошла на кухню, где на стене висел календарь, и в квадратике на завтра написала: «Лаборатория», а на 29 ноября —«Доктор Хилл — 13.00».

Когда вернулся Гай, она, не говоря ни слова, подошла к нему и вложила в руку 25 центов.

— Зачем это? — удивился он, а потом сообразил.— Это же великолепно, золотко! Просто чудесно! — Он взял ее за плечи и дважды поцеловал, а потом запечатлел и третий поцелуй.

— Великолепно. Я так счастлив.

— Папа.

—Мама.

— Послушай, Гай,— она вдруг серьезно посмотрела на него.— Пусть это будет новое начало, ладно? Давай теперь будем откровенны друг с другом, давай все обсуждать вместе. Потому что между нами не было доверия. Ты был настолько увлечен пьесой и этими своими пробами, да и вообще тем, как все у тебя складывается... Я не хочу сказать, что ты не имел на это права, вовсе нет, это было бы противоестественно. Но из-за этого я уехала от тебя в коттедж за город, Гай. Чтобы самой разобраться, что у нас с тобой не так: нам не хватало и не хватает откровенности. Мне тоже. Ничуть не меньше, чем тебе.

— Ты права.— Держа ее за плечи, он серьезно посмотрел ей в глаза.— Ты права. Я тоже это чувствовал. Но, вероятно, не столь остро, как ты. Я так чертовски эгоистичен, Роу. Вот в этом-то все дело. Наверное, именно из-за этого я и выбрал такую идиотскую маразматическую профессию. Но ты же знаешь, я все равно люблю тебя. Действительно, Роу. Я постараюсь сделать так, чтобы теперь это было заметно, богом клянусь, я постараюсь. Я буду откровеннее самого...

— Моей вины здесь не меньше, чем...

— Ерунда. Я виноват. Я и мой эгоизм. Наберись терпения, Роу, пожалуйста. Я постараюсь исправиться.

— О, Гай.— В приливе любви она уже простила его и теперь мучилась угрызениями совести. На его поцелуи она отвечала столь же горячими поцелуями.

— Да уж, родители себя ведут просто превосходно.

Розмари рассмеялась, глаза были влажны от слез.

— Слушай-ка, золотко, знаешь, чего бы мне сейчас хотелось?

— Чего?

— Сказать Минни и Роману,— он предупреждающе поднял руку.— Знаю, знаю. Все это должно быть окутано глубокой мрачной тайной. Но я говорил им, что мы будем пытаться, и они так обрадовались, да к тому же люди уже в таком возрасте,— он печально развел руками,— и если мы будем тянуть, может случиться, что они вообще об этом не узнают.

— Расскажи им,— согласилась Розмари.

Он чмокнул ее в нос.

— Я на две минутки.

Гай повернулся и заторопился к двери. Провожая его взглядом, Розмари поняла, что теперь Минни и Роман занимают очень большое место в его жизни. Чего же тут удивляться: его мать была болтливой особой, которая занималась исключительно собой, а ни один из ее мужей не испытывал отеческих чувств к Гаю. Кастиветы же помогали ему утолить жажду, о существовании которой он, наверно, и сам не догадывался. И Розмари почувствовала благодарность к ним, отныне она будет лучше относиться к Кастиветам.

Она пошла в ванную, брызнула на глаза холодной водой, уложила волосы, накрасила губы.

— У тебя будет ребенок,— сообщила она своему отражению в зеркале. («Но в лаборатории хотят еще раз взять кровь. Зачем?»)

Когда Розмари выходила из ванной, Кастиветы как раз показались в дверях: Минни в халате, Роман с бутылкой вина, которую держал обеими руками, а за ними раскрасневшийся, сияющий Гай.

— Вот это уж действительно хорошие новости! По-здрав-ля-ю! — Минни надвинулась на Розмари, взяла ее за плечи и крепко чмокнула в щеку.

— Желаем вам всего самого лучшего, Розмари,— проговорил Роман, прикасаясь губами к другой щеке.— Мы так рады, что даже слов не хватает. У нас под рукой не оказалось шампанского, но, полагаю, для тоста сгодится и «Сент Жюльен» 1961 года.

Розмари поблагодарила.

— Когда ты ждешь ребенка, дорогая? — спросила Минни.

— Двадцать восьмого июня.

— Все эти месяцы до 28 июня будут такими замечательными! — продолжала Минни.

— Мы будем ходить для вас за продуктами,— вставил Роман.

— Да нет, что вы,— запротестовала Розмари.

Гай принес бокалы и штопор и вдвоем с Романом принялся открывать бутылку. Минни взяла Розмари за локоть, и они перешли в гостинную.

— Послушай, дорогая, у тебя хороший врач?

— Да, очень хороший.

— Один из лучших гинекологов Нью-Йорка — наш хороший знакомый. Это Эйб Сапирштейн. Он еврей. В высшем свете все прибегают к его услугам. Если мы его попросим, он и о тебе позаботится. И это будет стоить дешево, так что сэкономишь Гаю его денежки, нажитые нелегким трудом.

— Эйб Сапирштейн? — переспросил Роман из другой комнаты.— Это один из лучших гинекологов в стране, Розмари. Вы ведь, наверное, слышали о нем?

— По-моему, да,— Розмари вспомнила, что вроде бы встречала эту фамилию то ли в какой-то газете, то ли в журнале.

— Я слышал,— заявил Гай.— Не он ли выступал в передаче «Приглашение к разговору» пару лет назад?

— Да, да,— подтвердил Роман.— Это один из лучших гинекологов.

— Ну что, Роу? — спросил Гай.

— А как же доктор Хилл?

— Не беспокойся, ему я что-нибудь скажу. Ты же меня знаешь.

Розмари подумала про доктора Хилла, который был так молод, так похож на Килдэйра, вспомнила, что в лаборатории хотят еще раз взять анализ, потому что сестра наломала дров, или лаборантки, или еще кто-то там наломал дров, причинив ей столько ненужных волнений и беспокойства.

— Я не допущу, чтобы ты ходила к какому-то доктору Хиллу, про которого никто и слыхом не слыхивал. У вас должно быть все самое лучшее, юная леди, а самое лучшее — это Эйб Сапирштейн! — заявила Минни.

Благодарной улыбкой Розмари выразила согласие.

— Только если вы уверены, что он сможет принять меня. Он наверняка так занят.

— Он тебя примет,— заверила Минни.— Прямо сейчас позвоню ему. Где телефон?

— В спальне,— подсказал Гай.

Минни направилась в спальню. Роман разлил вино.

— Он прекрасный специалист, к тому же обладает чуткостью, присущей его народу, на долю которого выпало столько несчастий,— Роман подал стаканы Розмари и Гаю.— Давайте подождем Минни.

Они неподвижно стояли, каждый держал полный бокал, а Роман — целых два.

— Садись, золотко,— предложил Гай, но Розмари покачала головой и осталась стоять.

Из спальни доносился голос Минни:

— Эйб? Это Минни. Отлично. Слушай, наша близкая подруга сегодня узнала, что беременна. Я сейчас у нее. Мы пообещали, что ты с радостью возьмешь на себя заботу о ней и при этом забудешь о бешеных гонорарах, которые собираешь с высшего света,— Минни на секунду замолчала, потом сказала: — Минуточку,— и громко спросила: — Розмари? Ты могла бы зайти к нему завтра утром в одиннадцать?

— Да, очень хорошо,— крикнула в ответ Розмари.

— Вот видишь? — сказал Роман.

— В одиннадцать годится, Эйб,— снова заговорила Минни.— Да, ты тоже. Нет, нет, ничуть. Будем надеяться. До свидания.

Минни вернулась из спальни.

— Ну вот, прежде чем уйти, я напишу тебе его адрес. Это на углу Семьдесят девятой стрит и Парк-авеню.

— Огромное спасибо, Минни,— сказал Гай.

— Даже не знаю, как вас и благодарить. Вас обоих,— подхватила Розмари.

— Нет ничего проще. Тебе нужно только делать все, что скажет Эйб, и родить хорошего, здоровенького ребенка, другой благодарности нам не надо.

Роман поднял бокал.

— За хорошего, здоровенького малыша!

— Одобряю и присоединяюсь,— сказал Гай, и все — Гай, Минни, Розмари, Роман — выпили.

— Гм,— протянул Гай.— Очень вкусно.

— Правда ведь? — обрадовался Роман.— И совсем недорого.

— Боже мой, жду — не дождусь, чтобы поделиться новостью с Лаурой-Луизой,— затараторила Минни.

— Ну, пожалуйста, никому больше не говорите,— попросила Розмари.— Хотя бы пока. Ведь еще так рано.

— Она права,— поддержал Роман.— У нас еще хватит времени распространить это приятное известие.

— Кто-нибудь хочет сыру с крекерами? — предложила Розмари.

— Сядь, дорогая. Я принесу,— вызвался Гай.

В ту ночь из-за переполнявших ее радостных волнений Розмари долго не могла заснуть. Там внутри, под ее чуткими руками, лежавшими на животе, была малюсенькая оплодотворенная клеточка. И о чудо! Из нее вырастет Эндрю или Сьюзен (насчет «Эндрю» она не сомневалась, а вопрос о «Сьюзен» можно будет обсудить с Гаем). А сейчас каким был Эндрю-или-Сьюзен? Размером с булавочную головку? Нет, конечно же, больше, разве не была она уже на втором месяце? И вправду на втором месяце. Она разыщет какую-нибудь таблицу или книгу, где точно по месяцам расписано, когда и что происходит. Доктор Сапирштейн наверняка подскажет что-нибудь.

Мимо с воем промчалась пожарная машина. Гай, заерзав, пробормотал что-то, за стеной скрипнула кровать Минни и Романа.

В эти месяцы ее подстерегало столько всяких опасностей: пожары, падающие сверху предметы, потерявшие управление автомобили; все они раньше не были опасностями, но теперь, когда Эндрю-или-Сьюзен зачат и живет... (Да, живет!) Теперь уж она не будет курить даже иногда. Надо спросить доктора Сапирштейна про коктейли.

Ах, если бы она по-прежнему могла молиться! Как чудесно было бы снова держать распятие и знать, что тебя слушает господь; попросить бы его помочь ей невредимой прожить следующие восемь месяцев; пожалуйста, ни краснухи, ни хваленых новых таблеток, грозящих последствиями наподобие «талидомида». Пусть это будет восемь хороших месяцев без болезней, без несчастных случаев, и пусть они будут полны солнца, молока и железа.

Вдруг Розмари вспомнила про амулет — шарик с корнем танниса внутри,— и как бы глупо это ни выглядело, ей захотелось его надеть, нет, она ощутила потребность надеть его на шею. Она выскользнула из кровати, на цыпочках подошла к туалетному столику и, достав шарик из коробочки «Луи Шерри», развернула алюминиевую фольгу. Запах корня танниса изменился: он был все еще сильный, но уже не отталкивающий. Розмари надела цепочку на шею.

Ощутив присутствие шарика у себя на груди, она снова прошла на цыпочках и забралась в постель. Натянув одеяло и закрыв глаза, Розмари положила голову на подушку. Она лежала, глубоко дыша, и вскоре заснула, а руки на животе бережно прикрывали находившееся внутри существо.

Часть II

Глава I

Теперь она жила; она действовала, была человеком, чувствовала себя в полном согласии с самой собой. Она делала все то же, что и раньше — убирала кровать, готовила, чистила, гладила, ходила за покупками, носила белье в подвал стирать, занималась скульптурой,— но теперь за всем этим стояло умиротворяющее сознание того, что там, внутри, Эндрю-или-Сьюзен (а может быть, Мелинда?) с каждым днем становится чуть крупнее, чем вчера, все больше походит на ребенка, а срок до его рождения все сокращается.

Доктор Сапирштейн произвел на нее чудесное впечатление: высокий загорелый мужчина с седыми волосами и лохматыми седыми усами (она его уже где-то видела, но никак не могла сообразить где, может быть, в «Приглашении к разговору»?); несмотря на то, что в приемной стояли стулья в стиле Миеса ван дер Роэ и холодные мраморные столы, сам он оказался человеком обнадеживающе старомодным и прямолинейным.

— Только прошу вас, не читайте книг,— сказал он.— Ни одна беременность не похожа на другие; и если вы начнете читать, что должны испытывать на третьей неделе третьего месяца, то только разволнуетесь. Ни одна беременность никогда не протекает в точности так, как описано в книгах. И подруг не слушайте. Их ощущения скорее всего не совпадут с вашими, но они будут совершенно убеждены, что у них беременность протекала нормально, а у вас нет.

Розмари спросила его про витамины, которые выписал доктор Хилл.

— Нет, никаких таблеток. У Минни Кастивет есть травы и миксер; я попрошу, чтобы она ежедневно готовила вам питье, ничего столь же свежего, витаминного и безопасного ни в одной аптеке не найдешь. И еще одно: не бойтесь потакать своим прихотям. Теперь в моде теория, будто беременные фантазируют бог весть что, потому что им, видите ли, полагается испытывать острую необходимость в чем-то. Я с этим не согласен. Я говорю так: если среди ночи тебе захотелось маринованных огурчиков, заставь несчастного мужа раздобыть их где-нибудь, совсем как в старых анекдотах. Чего бы вам ни захотелось — сделайте это. Вы сами удивитесь, сколь странными окажутся потребности вашего организма в течение следующих месяцев. Если будут какие-нибудь вопросы, звоните мне хоть днем, хоть ночью. Звоните мне, а не маме или тете Фанни. Для этого я и существую.

Розмари должна была приходить к нему раз в неделю, что свидетельствовало о большем внимании, нежели то, которым окружал своих пациенток доктор Хилл.

Все шло как надо, чудесно, восхитительно. Она сделала себе стрижку «Видаль Сэссон», долечила зубы, проголосовала в день выборов мэра (за Линдси) и отправилась в Гринич-виллидж посмотреть, как проходят натурные съемки пробной серии, в которой играл Гай. Между дублями — Гай должен был бежать по Салливан-стрит с украденной у продавца горячих сосисок тележкой — она, присев на корточки, разговаривала с малышами, приветливо смотрела на беременных женщин, как бы говоря: «Я тоже».

Она обнаружила, что из-за присутствия соли, пусть нескольких крупинок, еда становится несъедобной.

— Совершенно нормально,— успокоил доктор Сапирштейн, когда она во второй раз пришла к нему.— Когда вашему организму понадобится соль, отвращение пройдет. А пока, естественно, никакой соли. Доверьтесь себе — и когда вам чего-то захочется, и когда что-то вызовет отвращение.

Однако никаких особенных желаний у нее не возникало. Напротив, аппетит, казалось, был даже хуже, чем обычно. На завтрак достаточно было кофе с тостом, на обед — овощей и кусочка недоваренного мяса. Каждое утро Минни приносила нечто, напоминающее водянистый, фисташкового цвета молочный коктейль. Питье было холодное и кислое.

— Из чего это? — поинтересовалась Розмари.

— Да тут всякой твари по паре, улитки, щенячьи хвостики и много всякого другого,— отшутилась Минни.

Розмари засмеялась.
— Отлично, но, предположим, мы хотим девочку, что тогда?
— Правда, хотите?
— Да кто будет, тот и будет, но как здорово, если бы первым оказался мальчик.
— Вот и питье в самый раз.
Розмари допила.
— Нет, серьезно, из чего это?
— Сырое яйцо, желатин, травы...
— Корень танниса?
— И этого чуть-чуть, и еще кое-чего понемножку.
Минни приносила питье каждый день неизменно в одном и том же большом стакане с зелеными и синими полосками и, стоя, ждала, пока Розмари выпьет.

Возле лифта Розмари как-то разговорилась с Филлис Капп, матерью маленькой Лайзы. Беседа завершилась тем, что они с Гаем получили приглашение на ленч в следующее воскресенье, но когда Розмари передала это Гаю, тот наложил свое вето. Он объяснил, что в воскресенье скорее всего будет на съемках, а если нет, то ему нужно отдохнуть и позаниматься. Теперь они почти никуда не ходили и никого не принимали. Джимми и Тайгер Хенигсен Гай сказал, что они не смогут пойти в театр и отобедать с ними, как договорились еще несколько недель назад, а Розмари он попросил пока не приглашать на обед Хатча. И все из-за пробной серии, съемки которой потребовали больше времени, чем предполагалось.

Оказалось, что это и к лучшему, потому что у Розмари начались сильные боли в животе. Она позвонила доктору Сапирштейну, и он предложил ей зайти. Осмотрев ее, он сказал, что беспокоиться не о чем: боли — это результат совершенно нормального расширения таза. Дня через два они прекратятся, а пока можно принимать обычную дозу аспирина.

Розмари облегченно вздохнула.
— А я боялась, вдруг это внематочная беременность.
— Внематочная? — переспросил доктор Сапирштейн и скептически глянул на нее. Она покраснела.
— А мне-то казалось, что вы не станете забивать себе голову книжной чепухой, Розмари.
— Но эта книжка сама смотрела на меня с полки аптеки.
— И только доставила вам беспокойство. Будьте добры, отправляйтесь домой и выкиньте ее.
— Так и сделаю. Обещаю.
— Через два дня боли прекратятся,— повторил он.— «Внематочная беременность»,— доктор покачал головой.

Но через два дня боли не исчезли; они стали сильнее и продолжали усиливаться, словно что-то внутри нее было опоясано проволокой, которая все затягивалась, чтобы разрезать это нечто пополам. Боль длилась часами, потом наступали несколько минут, когда ее почти не было, но боль лишь готовилась к новому натиску. От аспирина было мало толку, а принять еще одну таблетку она боялась. Забытье, когда оно приходило, приносило с собой беспокойные сны, в которых она сражалась с громадными пауками, поймавшими ее в ванной, или отчаянно тянула маленький черный кустик, пустивший корни посреди ковра в спальне. Она просыпалась уставшая, ощущая усилившуюся боль.

— Иногда так бывает,— пояснил доктор Сапирштейн.— Теперь боль может прекратиться в любой момент. Вы ведь мне правду сказали о своем возрасте? Обычно подобные проблемы подстерегают пожилых женщин, суставы у них уже не столь эластичны.

Принеся питье, Минни стала успокаивать Розмари:

— Бедняжка. Не беспокойся, милая, мою племянницу в Толидо мучали точно такие же боли и еще двух женщин, которых я знаю. Зато роды были очень легкими, и у них появились прекрасные здоровые младенцы.
— Спасибо,— вздохнула Розмари.

Минни отодвинулась от нее с видом оскорбленной добродетели.
— Что ты хочешь сказать? Это же святая истинная правда! Клянусь богом, Розмари!

Лицо у Розмари сморщилось, посерело, под глазами появились круги, она выглядела ужасно. Гай же утверждал обратное:
— Да о чем ты? Ты великолепно выглядишь. Если уж хочешь начистоту — ужасна прическа. Это самая большая ошибка в твоей жизни.

Теперь боль стала неотступной, никаких передышек больше не было. Розмари терпела ее, жила с ней, засыпая ночью лишь на несколько часов. Не было и речи о том, чтобы сходить куда-нибудь вместе с Джоан или Элизой, отправиться на занятия по скульптуре или за покупками. Она сидела дома, заказывала продукты по телефону, шила занавески для детской и начала, наконец, читать «Упадок и разрушение Римской империи». Иногда во второй половине дня заглядывали Минни или Роман поболтать немножко и узнать, не нужно ли ей чего. Однажды Лаура-Луиза притащила полный поднос имбирных пряников. Ей еще не говорили, что Розмари беременна.

— Господи, да мне вправду нравится прическа, Розмари. Вы такая хорошенькая, такая современная.

Она была удивлена, узнав, что Розмари себя неважно чувствует.

Когда пробная серия была, наконец, закончена, Гай стал основную часть времени проводить дома. Он больше не занимался с Домиником, преподавателем по риторике, не уходил после полудня на прослушивания и пробы. Он сейчас снимался в двух выгодных рекламах для «Пэлл-Мэлл» и «Тексако»,— а репетиции пьесы «Я вас раньше нигде не видел?» теперь уже точно должны были начаться в середине января. Он помогал Розмари убирать квартиру, играл с ней в «скрэббл» — по доллару за партию. К телефону подходил Гай и, когда спрашивали Розмари, придумывал правдоподобные предлоги, чтобы не звать ее.

Розмари хотела устроить обед в День Благодарения для своих друзей, у которых, как и у них с Гаем, тоже не было родни поблизости, но из-за неотступной боли и постоянного беспокойства о благополучии Эндрю-или-Мелинды решила отказаться от своей затеи, и вместо этого они в конце концов пошли к Минни и Роману.

Глава 2

Как-то в декабре, во второй половине дня, когда Гай был на съемках рекламного ролика для «Пэлл-Мэлл», позвонил Хатч:

— Я тут поблизости за углом, зашел в Сити-Сентр за билетами на Марселя Марсо. А вы с Гаем не хотите пойти в пятницу вечером?

— Вряд ли, Хатч. В последнее время я себя не слишком хорошо чувствую. А у Гая на этой неделе два рекламных ролика.

— Что с тобой такое?

— Ничего особенного. Так, легкое недомогание.

— Можно мне заглянуть на несколько минут?

— Конечно. Буду очень рада тебя видеть.

Она быстро натянула широкие брюки и вязаную кофточку, причесалась и накрасила губы. Резкий приступ боли заставил ее на миг закрыть глаза и сжать зубы, но потом боль ослабла до своего обычного уровня, и Розмари, с облегчением переведя дух, продолжала причесываться.

Увидев Розмари, Хатч уставился на нее и воскликнул:

— Боже праведный!

— Это «Видаль Сэссон», сейчас очень модно.

— Да что с тобой? Я совсем не про прическу.

— Неужели я настолько плохо выгляжу? — Она взяла его пальто и шляпу, повесила на вешалку, не переставая сиять застывшей улыбкой.

— Ты выглядишь жутко. Ты черт знает как похудела, и у тебя такие круги под глазами, что и панда бы обзавидовалась. Уж не села ли ты на одну из этих пресловутых «дзэн-диет»?

— Нет.

— Что же тогда? Ты была у врача?

— Ну ладно, думаю, могу сказать тебе. Я беременна. На третьем месяце.

Хатч в недоумении посмотрел на нее:

— Это смешно. Беременные полнеют, а не худеют. И они кажутся здоровыми, а не...

— Маленькое осложнение,— объяснила Розмари, проводя его в гостиную.— У меня неэластичные суставы или что-то в этом роде, поэтому меня мучают боли и я почти не сплю. Точнее, одна боль, она просто не прекращается. Ничего серьезного. Теперь она скорее всего вот-вот пройдет.

— Никогда не слышал, чтобы «неэластичные суставы» доставляли неприятности.

— Неэластичные тазовые суставы. Достаточно частое явление.

Хатч уселся в мягкое кресло Гая.

— Ну что же, поздравляю,— проговорил он неуверенно.— Ты, наверно, очень счастлива.

— Да, мы оба счастливы.

— Кто твой гинеколог?

— Его зовут Эйбрахам Сапирштейн. Он...

— Я его знаю. То есть про него. Он принимал у Дорис двух малышей.

Дорис была старшей дочерью Хатча.

— Он один из лучших в городе,— сообщила Розмари.

— Когда ты у него в последний раз была?

— Позавчера. И я тебе передала все, что он говорил: такое бывает достаточно часто,и теперь уже боль может прекратиться в любой момент. Правда, он повторяет это с того дня, как боль началась...

— Насколько ты похудела?

— Всего на три фунта. Похоже...

— Чушь! Ты потеряла куда больше!

Розмари улыбнулась.

— Ну ты прямо, как наши весы в ванной. Гай в конце концов выкинул их, они меня так пугали. Нет-нет, я потеряла всего три фунта и еще чуть-чуть. А немного похудеть в первые месяцы — совершенно нормально. Позднее я буду прибавлять в весе.

— Да уж, надеюсь. У тебя такой вид, словно из тебя вампир кровь высасывает. Ты уверена, что нет следов укусов?

Розмари засмеялась.

— Ну ладно,— Хатч откинулся в кресле и тоже засмеялся.— Будем считать, что доктор Сапирштейн знает, что говорит. Уж,черт возьми, должен бы знать, денег-то он берет немало. У Гая, судя по всему, великолепно идут дела.

— Да. Но с нас он берет на удивление мало. Его хорошо знают наши соседи, Кастиветы; они послали меня к нему, и для нас он установил особую плату, не ту, что для высшего света.

— Ты хочешь сказать, что Дорис и Аксель принадлежат к высшему свету? Они будут в восторге, узнав об этом.

Раздался звонок в дверь. Хатч хотел открыть, но Розмари не позволила.

— Не так болит, когда двигаюсь,— объяснила она, выходя из комнаты, и направилась к входной двери, пытаясь вспомнить, заказывала ли она что-нибудь, чего ей пока не принесли.

Это оказался Роман. Он слегка запыхался.

— Не прошло и двух секунд, как я произнесла ваше имя,— улыбнулась Розмари.

— Надеюсь, в хорошем контексте. В магазине что-нибудь нужно? Минни скоро выходит из дому...

— Нет, ничего. Спасибо за беспокойство. Утром я сделала заказы по телефону.

Роман заглянул ей через плечо, а потом поинтересовался, не вернулся ли Гай.

— Нет, он придет не раньше шести,— сказала Розмари, а поскольку на бледном лице Романа осталась вопросительная улыбка, добавила: — У меня друг.

Вопросительная улыбка так и не исчезла.

— Хотите познакомиться?

— Хотелось бы,— согласился Роман,— если удобно.

— Конечно.

Розмари пригласила его войти. Поверх синей рубашки с ярким широким вязаным галстуком на Романе была куртка в черную и белую клетку. Он зашагал рядом с ней, и Розмари впервые заметила, что у него проколоты уши, по крайней мере левое.

Она провела его в гостиную.

— Это Эдвард Хатчинс,— представила Розмари, потом обратилась к Хатчу, который поднялся, приветствуя Романа.— Это Роман Кастивет, наш сосед, о котором я тебе только что говорила.— Роману она объяснила:— Я сказала Хатчу, что это вы с Минни направили меня к доктору Сапирштейну.

Мужчины пожали друг другу руки и поздоровались.

— Одна из моих дочерей тоже обращалась к Сапирштейну. Дважды,— заметил Хатч.

— Он великолепный специалист,— подхватил Роман.— Мы познакомились только прошлой весной, но он стал одним из наших лучших друзей.

— Садитесь, пожалуйста,— пригласила Розмари. Мужчины сели, и Розмари устроилась рядом с Хатчем.

— Розмари ведь уже успела поделиться с вами радостным известием? — спросил Роман.

— Да,— отозвался Хатч.

— Мы должны постараться, чтобы она как следует отдыхала, ни о чем не заботилась и не волновалась.

— Как это было бы прекрасно,— протянула Розмари.

— Ее вид меня слегка испугал.— Хатч посмотрел на Розмари, доставая трубку и полосатый репсовый кисет.

— Неужели?

— Но теперь, когда я узнал, что за ней наблюдает доктор Сапирштейн, на душе у меня стало гораздо спокойнее.

— Она похудела всего на два-три фунта, да Розмари?

— Именно,— подтвердила та.

— А в начале беременности это совершенно нормально. Потом она наберет вес и, наверное, даже с избытком.

— Наверно,— согласился Хатч, набивая трубку.

— Миссис Кастивет каждый день готовит мне витаминное питье из сырого яйца, молока и свежих трав, которые сама выращивает.

— Все, естественно, в полном соответствии с указаниями доктора Сапирштейна,— подхватил Роман.— Он склонен с подозрением относиться к серийному производству витаминов.

— Правда? — Хатч засунул кисет в карман.— Вот уж к чему никогда бы не стал относиться с подозрением.

— Мне приятно уже просто сознавать, что все свежее и натуральное,— сказала Розмари.— Наверняка еще сотни и сотни лет назад, когда никто даже не слышал про витамины, будущие мамы жевали кусочки корня танниса.

— Корня танниса? — переспросил Хатч.

— Это одна из трав, которые добавляются в питье. А может, это и не трава? — Розмари посмотрела на Романа.— Может ли корень быть травой?

Но Роман наблюдал за Хатчем и не слушал ее.

— Таннис? — удивился Хатч.— Никогда про такое не слышал. Ты уверена, что это не «анис» или «ирис»?

— Таннис,— произнес Роман.

— Вот,— Розмари достала амулет.— Теоретически он еще и счастье приносит. Приготовься: к запаху еще нужно привыкнуть.— Наклонившись поближе к Хатчу, она протянула ему амулет.

Тот понюхал и, скривившись, отодвинулся.

— Да уж, действительно.

Двумя пальцами он взял висевший на цепочке шарик и издали, прищурившись, посмотрел на него.

— Совсем не похоже на корень. Скорее плесень или грибок какой-нибудь,— Хатч посмотрел на Розмари.— А есть какое-нибудь другое название?

— Насколько я знаю, нет,— вступил в разговор Роман.

— Посмотрю в энциклопедии, и все про это выясню. Таннис. Какая очаровательная коробочка, или амулет, или как там это еще называется. Откуда это у тебя?

Одарив Романа быстрой улыбкой, Розмари объяснила:

— Мне это Кастиветы подарили.

Она снова спрятала амулет под кофточку.

— Судя по всему, вы и ваша жена заботитесь о Розмари лучше, чем ее собственные родители,— сказал Хатч, обращаясь к Роману.

— Мы ее очень любим, ее и Гая.— Роман оперся на подлокотники кресла и встал.— Извините, я должен идти. Жена ждет.

— Конечно.— Хатч тоже встал.— Рад был с вами познакомиться.

— Не сомневаюсь, мы еще увидимся. Не беспокойтесь, Розмари.

— Никакого беспокойства.— Розмари проводила его до двери. Она заметила, что и правое ухо у него проколото, а на шее виднелось множество маленьких шрамов — впечатление такое, словно смотришь на далекую стаю птиц.

— Еще раз спасибо, что зашли.

— Не за что. Мне понравился ваш друг мистер Хатчинс; он производит впечатление очень умного человека.

— Так и есть,— подтвердила Розмари, открывая дверь.

— Рад, что познакомился с ним.— Улыбнувшись, Роман пошел по коридору.

— До встречи.— Розмари помахала в ответ.

Хатч стоял возле книжного шкафа.

— Славная комната. Ты отлично потрудилась.

— Спасибо. Я тут возилась, пока не помешала эта история с тазовыми костями. У Романа проколоты уши. Сегодня я первый раз заметила это.

— Проколотые уши и насквозь пронзающий взгляд. Кем он был до того, как стал почтенным старцем?

— Кем только он не был. И весь свет объехал. Правда, он везде побывал.

— Бред. Везде еще пока никто не побывал. Зачем он заходил, если я, конечно, не проявляю излишнего любопытства?

— Спросить, не нужно ли мне чего в магазине. Внутренний телефон в доме не работает. Они поразительные соседи. Они даже приходили бы убираться здесь, если бы я им позволила.

— А она что собой представляет?

Розмари рассказала.

— Гай с ними очень близок. Думаю, они ему стали вместо родителей.

— А тебе?

— Не знаю. Иногда я им так благодарна, что расцеловать готова, а иной раз будто задыхаюсь, кажется, они уж слишком дружелюбны и предупредительны. Но как я могу жаловаться? Помнишь, когда свет погас?

— Да разве такое забудешь? Я был в лифте.

— Нет.

— Да, да. Пять часов в полной темноте в обществе трех женщин и некоего Джона Берчера, которые все были уверены, что взорвалась бомба.

— Какой ужас.

— Так что ты говорила?

— Мы с Гаем сидели здесь, а через две минуты после того, как погас свет, Минни уже была у двери со свечами.— Она показала рукой в сторону каминной полки.— Ну как можно быть недовольной такими соседями.

— Никак нельзя.— Хатч встал, глядя на камин.— Это что? Вот это? — Два оловянных подсвечника стояли между вазой с полированными камнями и медным микроскопом; в обоих торчали огарки черных свечей в три дюйма высотой с подтеками оплавившегося воска.

— Последние крохи. Она принесла столько, что хватило бы на целый месяц. А что случилось?

— Они все были черные?

— Да, а что?

— Да так, интересно.— Он отвернулся от камина и улыбнулся ей.— Предложи мне, пожалуйста, кофе. И расскажи-ка мне все про миссис Кастивет. Где она выращивает эти свои травы? В ящиках на окнах?

Спустя десять минут, когда они сидели с чашками за столом на кухне, открылась входная дверь и поспешно вошел Гай.

— Какой сюрприз! — воскликнул он, подходя к Хатчу и хватая его за руку, прежде чем тот успел подняться.— Как дела, Хатч? Рад вас видеть.

Другой рукой Гай обхватил голову Розмари и поцеловал жену в щеку и в губы.

— Как жизнь, золотко?

Он все еще был в гриме: лицо оранжевое, глаза большие с накрашенными черными ресницами.

— Это ты нас удивил,— сказала Розмари.— Что произошло?

— А-а, они вдруг остановили съемку на полпути, чтобы переделать сценарий, тупые мерзавцы. Утром снова начнем. Всем оставаться на местах, не двигаться, я только от пальто избавлюсь,— Гай направился в кладовку.

— Кофе хочешь? — крикнула Розмари.

— С удовольствием.

Она встала, налила ему, снова наполнила чашки себе и Хатчу. Хатч посасывал трубку, задумчиво глядя прямо перед собой.

Снова вошел Гай, в руках была целая куча пачек «Пэлл-Мэлл».

— Добыча,— он вывалил их на стол.— Хатч?

— Нет, спасибо.

Гай открыл пачку, встряхнул ее и вытащил сигарету. Он подмигнул Розмари, когда та снова садилась.

— Кажется, есть повод поздравить,— сказал Хатч.

Гай просиял:

— Розмари рассказала вам? Чудесно, правда? Мы так рады. Я, конечно, до смерти боюсь, что из меня получится прескверный отец, но Розмари все равно будет такой хорошей матерью, что это уже не имеет значения.

— Когда ждете?

Розмари назвала число и сообщила Гаю, что доктор Сапирштейн принимал двух внуков Хатча.

— Я познакомился с вашим соседом Романом Кастиветом,— сказал Хатч.

— В самом деле? Смешной старый чудак, правда? — отозвался Гай.— Зато он знает разные интересные истории про Отис Скиннер и Моджеску. Он просто влюблен в театр.

— Ты когда-нибудь замечал, что у него проколоты уши? — спросила Розмари.

— Ты шутишь?

— Да нет, я видела.

Они пили кофе, обсуждали стремительные успехи Гая и путешествие Хатча по Греции и Турции, которое он собирался предпринять весной.

— Жаль, что последнее время мы так редко видимся с вами,— посетовал Гай, когда Хатч извинился и поднялся.— Я все время занят, да и Розмари в таком состоянии; мы вообще ни с кем не встречаемся.

— Может быть, скоро нам удастся вместе пообедать,— предложил Хатч, и Гай, согласившись, пошел за пальто для гостя.

— Не забудь посмотреть в словаре про корень танниса,— напомнила Розмари.

— Не забуду,— заверил Хатч.— А ты скажи, чтобы доктор Сапирштейн проверил свои весы; я все же думаю, что ты похудела больше, чем на три фунта.

— Не говори ерунды. У врачей не бывает неправильных весов.

Гай подал ему пальто.

— Это не мое, стало быть, наверно, ваше.

— Точно.— Повернувшись, он сунул руки в рукава.— А ты уже придумала, как назовешь, или еще слишком рано? — спросил он Розмари.

— Если мальчик, то Эндрю или Дуглас, а если девочка, то Мелинда или Сара.

— Сара? — удивился Гай.— А что произошло со «Сьюзен»? — он подал шляпу.

Розмари подставила Хатчу щеку.

— Надеюсь, боли скоро кончатся,— сказал он.

— Конечно. Не беспокойся.

— Подобное состояние встречается достаточно часто,— заметил Гай.

Хатч порылся в карманах.

— А второй тут где-нибудь нет? — он показал им перчатку, коричневую, на меховой подкладке, и снова пошарил в карманах.

Розмари посмотрела на полу, а Гай пошел в кладовку и поискал там.

— Не видно, Хатч,— крикнул он.

— Вот досада. Наверно, в Сити-Сентр оставил. Придется зайти туда. Давайте, правда, вместе пообедаем, ладно?

— Конечно,— подтвердил Гай.

— На следующей неделе,— уточнила Розмари.

Они смотрели ему вслед, пока Хатч не скрылся за поворотом коридора, а потом вернулись в квартиру и закрыли дверь.

— Это был приятный сюрприз,— заговорил Гай.— Он долго пробыл?

— Не очень. Отгадай, что он сказал.

— Что?

— Я выгляжу ужасно.

— Добрый старина Хатч, он вечно приносит с собой веселье, куда бы ни пришел.

Розмари вопросительно взглянула на него.

— Да он профессиональный нытик, золотко. Помнишь, как он пытался испортить нам настроение, когда мы сюда переезжали?

— Он не профессиональный нытик.— Розмари отправилась на кухню убрать со стола.

Гай прислонился к косяку.

— Тогда он наверняка очень талантливый любитель.

Через несколько минут он надел пальто и пошел покупать газету.

В тот вечер Розмари читала в постели, а Гай в кабинете смотрел телевизор — было половина одиннадцатого,— когда зазвонил телефон. Гай взял трубку, а через минуту принес телефон в спальню.

— Хатч хочет поговорить с тобой,— Гай поставил телефон на кровать и опустился на колени, чтобы включить его в розетку.— Я объяснил, что ты отдыхаешь, но он говорит, дело не ждет.

Розмари сняла трубку:

— Хатч?

— Привет, Розмари. Скажи-ка мне, дорогая, вообще-то ты на улицу выходишь или целыми днями сидишь дома?

— В последнее время я не выходила,— Розмари посмотрела на Гая,— но могла бы. А что?

Не сводя с нее глаз, Гай, насторожившись, слушал.

— Мне бы хотелось с тобой кое о чем потолковать. Можешь встретиться со мной завтра утром в одиннадцать перед зданием Сигрэм?

— Да, если ты хочешь. А в чем дело? Сейчас не можешь сказать?

— Да лучше не надо. Ничего сверхважного, так что не думай об этом. Если хочешь, можно будет посчитать это поздним завтраком или ранним ленчем.

— Отлично.

— Хорошо. Тогда в одиннадцать перед зданием Сигрэм.

— Ладно. Перчатку нашел?

— Нет, там не оказалось, но мне уже все равно пора новые покупать. Спокойной ночи, Розмари. Спи сладко.

— Ты тоже. Спокойной ночи.

Она повесила трубку.

— Что ему нужно? — спросил Гай.

— Он хочет встретиться со мной завтра утром и о чем-то поговорить.

— И он не сказал, о чем?

— Ни слова.

Улыбнувшись, Гай покачал головой.

— По-моему, он слишком увлекся приключенческими рассказами для подростков. Где вы с ним встречаетесь?

— Перед зданием Сигрэм в одиннадцать.

Гай выдернул телефон из розетки и понес его в кабинет, но почти тотчас же вернулся.

— Из нас двоих беременна ты, а человек с иенами — это я,— он снова подключил телефон и установил его на ночном столике.— И я сейчас пойду и куплю мороженое. Хочешь?

— Ладно.

— Ванильное?

— Прекрасно.

— Я постараюсь побыстрее.

Он ушел, а Розмари откинулась на подушки и, забыв о книге на коленях, уставилась в пространство. О чем хочет поговорить с ней Хатч? Ничего сверхважного, сказал он. Но это не может быть и нечто неважное, иначе он не вызвал бы ее вот так. Может быть, это касается Джоан? Или других девушек, с которыми она жила в одной квартире?

Она услышала, как далеко-далеко на двери Кастиветов один раз прозвенел звонок. Наверно, это Гай зашел спросить, не купить ли им мороженого или утреннюю газету. Как мило с его стороны.

Боль в животе усилилась.

Перевод с английского М. Теракопян

Продолжение в следующем номере

Киностудия «Мосфильм»

«Отче наш» (по мотивам рассказа В. Катаева), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Автор сценария и режиссер Б. Ермолаев. Оператор Б. Кочеров. Художник П. Илышев. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор А. Нехорошев.
Роли исполняют: М. Терехова, Саша Игнатьев, В. Никулин, В. Меньшов, В. Малявина, Ю. Катин-Ярцев, А. Осипенко, М. Няго, В. Дворжецкий и другие.

Киностудия «Мосфильм» (СССР) — «Уорнер Бразерс» (США), при участии «Грио Энтертейнмент груп» (США), «Баррандов» (ЧССР), ДЕФА (ГДР)

«Сталинград», в двух фильмах; фильм 1-й — 9 ч., фильм 2-й — 10 ч., продолжительность 1-го фильма 1 час 32 мин., 2-го фильма 1 час 40 мин.
Автор сценария и режиссер Ю. Озеров. Оператор И. Слабневич. Художники Ф. Ясюкевич, В. Кирс. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор В. Торохов.
Роли исполняют: П. Бут, Л. Лауцявичус, С. Никоненко, Фернандо Альенде, М. Ульянов, В. Цветков, Б. Невзоров, А. Гомиашвили, Ахим Петри, Рональд Лэйси, В. Лобанов, Гюнтер Юнгханс, С. Гармаш, А. Смоляков, Ф. Бондарчук, О. Фандера, О. Фомичева, О. Уткин, Л. Тотунова, О. Лебедева, Н. Крючков, В. Расстальнов, Б. Фрейндлих, А. Голобородько, Е. Буренков, Н. Засухин, В. Трошин, В. Езепов, Т. Голадзе и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Стеклянный лабиринт» (по мотивам повести Ю. Чернякова), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер М. Осепьян. Операторы В. Архангельский, М. Якович. Художник Б. Дуленков. Композиторы В. Бабушкин, А. Макаревич. Звукооператор В. Ермолин.
Роли исполняют: О. Фомин, Б. Шувалов, Е. Титов, Г. Сайфулин, Т. Степанченко, М. Скворцова, П. Вельяминов, М. Яковлева, В. Кирилленко и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Бумажные глаза Пришвина», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 28 мин.
Автор сценария и режиссер В. Огородников. Оператор В. Миронов. Художник В. Иванов. Композитор Э. Денисов. Звукооператор А. Гасан-заде.
Роли исполняют: А. Романцов, О. Ковалов, И. Цывина, Ю. Цапник, П. Рудаков, Е. Барков, В. Дятлов, О. Ланд, В. Петров, А. Бекшин, А. Марков, Я. Степанов, С. Лаврентьев и другие.
«Оно» (бюрократический эпос по диалогам и сюжетам М. Е. Салтыкова-Щедрина), 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 04 мин.
Автор сценария и режиссер С. Овчаров. Оператор В. Федосов. Художник Н. Васильева. Композитор С. Курехин. Звукооператор К. Зарин.
Роли исполняют: Н. Гундарева, С. Крючкова, Е. Санаева, М. Терехова, Р. Быков, Ю. Демич, Л. Куравлев, Р. Нахапетов, О. Табаков, О. Штефанко, И. Мазуркевич, А. Галибин, В. Цой, В. Глаголева и другие.

Рижская киностудия

«О любви говорить не будем» (по мотивам романа А. Колбергса «Под утро в автомобиле»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Автор сценария Э. Ланс. Режиссер В. Брасла. Оператор А. Менготс. Художник П. Розенбергс. Композитор И. Калниньш. Звукооператор Г. Коротеев.
Роли исполняют: И. Рудолфа, М. Андерсонс, Л. Кактиня, У. Думпис, Х. Спановскис, В. Квепа и другие.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы

«Храм воздуха», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер Р. Оджагов. Оператор Р. Камбаров. Художник Р. Исмайлов. Композитор Э. Сабит Оглы. Звукооператор А. Нуриев.
Роли исполняют: Ф. Манафов, Г. Курбанова, С. Мустафеева, М. Маниев, Н. Мусаев, А. Садыхбеков, У. Кулиева, В. Демерташ, А. Прохоров, Р. Джабраилов, А. Юренев, Г. Кузнецова, М. Степанова, Г. Мамедов, Г. Исмайлов, Р. Мамедов, Е. Костина, М. Данелян, Б. Давидян, А. Мусаева, Н. Ахмедов, К. Готич, З. Барат-заде.

Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова

«Белая кость», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин.
Авторы сценария Л. Загальский, С. Лившин. Режиссеры Р. Геворкянц. Г. Кеворков. Оператор Ю. Бабаханян. Художник Ф. Егиазарян. Композитор В. Закарян. Звукооператор А. Ванунц.
Роли исполняют: А. Панкратов-Черный, А. Элбакян, Л. Саркисов, С. Газаров, В. Александров, Е. Урманчиева, В. Светлов, А. Петросян, Г. Овакимян, Г. Даниелян, Ж. Нерсесян, В. Степанян и другие.
«Тайный советник», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин.
Автор сценария и режиссер А. Айвазян. Оператор Л. Атоянц. Художник Г. Бабаян. Композитор Р. Амирханян. Звукооператор К. Курдиян.
Роли исполняют: К. Джанибекян, Ю. Ароян, И. Кваша, Л. Киракосян, М. Погосян и другие.

Киностудия «Казахфильм» имени Ш. Айманова

«Конечная остановка», 8 ч.

Продолжительность фильма 1 час 18 мин.
Автор сценария и режиссер С. Апрымов. Оператор М. Нугманов. Художник С. Курманбеков. Звукооператор Ж. Мухамедханов.
Роли исполняют: С. Курманбеков, М. Ахметов, Б. Альпеисов, Н. Самаев и другие.

Зарубежные фильмы

«Акатамус», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 45 мин.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Георгий Дюлгеров, при участии Ивайло Христова. Режиссер Георгий Дюлгеров. Оператор Пламен Сомов. Художники Красимир Вылканов, Георгий Попов. Композитор Божидар Петков.
Роли исполняют: Лили Игнатова, Ивайло Христов, Атанас Атанасов, Мария Статулова, Таня Шахова, Радосвета Василева, Жана Мирчева, Мартина Вачкова, Филип Трифонов, Иглика Трифонова, Димитр Марин и другие.

«Время останавливается», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство «Будапешт» (Венгрия).
Авторы сценария Геза Беременьи, Петер Готар. Режиссер Петер Готар. Оператор Лайош Колтаи. Художник Антал Варга. Композитор Дьёрдь Шельмеци.
Роли исполняют: Анико Иван, Иштван Зняленак, Хенрик Пауэр, Шандор Шёт, Аги Какашши, Лайош Эзе, Мария Ронец, Лайош Сабо, Адам Райхона, Петер Гальфи и другие.

«Просто Америка», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 56 мин.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Авторы сценария Петер Эстерхази, Петер Готар. Режиссер Петер Готар. Оператор Золтан Давид.
Роли исполняют: Андор Лукач, Трула Хусьер, Стаффорд Ашани, Адам Сиртеш, Эрика Боднар, Дьёрдь Черхалми и другие.

«Любовь, моя любовь», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Чо Рен Чхур. Режиссер Ли Хен Су. Операторы Чо Мен Хен, Пак Сын Хо. Художники Ли До Ик, Син Тхо Ген. Композиторы Чен Чхан Чхун, Син Ен Чхор, Сон Чон Гон, Ю Мен Чхон, Ом Ха Чжин.
Роли исполняют: Чан Сон Хи, Ли Хак Чхор, Ким Мен Хи, Сон Вон Чжу, Пак Вок Сун, Чэ Чхан Су и другие.

«Салон красоты», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 16 мин.
Производство Студии молодежного фильма при Пекинском институте кинематографии (Китай).
Автор сценария Ся Лань. Режиссер Сюй Тунцзюнь. Оператор Ляо Цзясянь. Художник Лю Ин. Композитор Ма Дин.
Роли исполняют: Ми Лань, Инь Гохуа, Чжао Мин, У Хун, Чжоу Хун, Янь Цин и другие.

«Дерево, распустившее почки ночью», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Производство «Монголкино» (Монголия).
Авторы сценария Баасанжав, Жигжидсурэн. Режиссер Жигжидсурэн. Оператор Зундуй. Художник Нямдаваа. Композитор Хангал.
Роли исполняют: Бодьсурэн, Дамдинбазар, Нямсурэн, Лувсан, Суухуяг, Эрдэнбулган, Энхбаатар, Туменнаст.

«Якоб» (по мотивам рассказа Джео Богзы), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 49 мин.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария и режиссер Мирча Данелюк. Оператор Флорин Михэйлеску. Художник Магдалена Мэрэшеску. Композитор Анатол Виеру.
Роли исполняют: Дорел Вишан, Чечилия Бирбора, Ион Фискутяну, Мария Селеш, Дину Апетрей, Флорин Замфиреску и другие.

«Тонкое искусство защиты» («Каратэ»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Производство «Готвальдов» (Чехословакия).
Авторы сценария Карел Семерад, Яна Семшова. Режиссер Яна Семшова. Оператор Иржи Колин. Художник Петр Смола. Композитор Иржи Свобода.
Роли исполняют: Яна Кришицова, Моника Шелигова, Петр Стрейчек, Ладислав Мрквичка, Марош Крамар, Яна Доланска, Михал Гануш и другие.

«Прилив», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство «Эс-Джей-Эл Продакшнс» (Австралия).
Автор сценария Лаура Джоунс. Режиссер Джиллиан Армстронг. Оператор Рассел Бойд. Художник Салли Кэмпбелл. Композитор Питер Бест.
Роли исполняют: Джуди Дэвис, Джан Адель, Клаудиа Карван, Колин Фрилс и другие.

«Монолог», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 15 мин.
Производство «Дженерал Пикчерс» (Индия).
Автор сценария и режиссер Адур Гопалакришнан. Оператор Рави Варма. Художник Шиван. Композитор М. Б. Шринивасан.
Роли исполняют: Маммути, Ашокан, Шобана, Бахадур, Б. К. Наир, Чандран Наир и другие.

«Семья», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 6 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 18 мин., 2-й серии 1 час 02 мин.
Производство «Бригху Махарадж Филм» (Индия).
Автор сценария Талукдар. Режиссер Шашилал Наир. Оператор Томас Ксавьер. Художник Р. Верман. Композитор Лаксмикант Пьярелал.
Роли исполняют: Митхун Чакроборти, Минакши Сешадри, Гудду, Макранд, Шакти Капур, Аруна Ирани, Ануп Кумар и другие.

«Дом на Кэрролл-стрит», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство «Орион Пикчерс» (США).
Автор сценария Уолтер Бернстайн. Режиссер Питер Йейтс. Оператор Михаэль Балхаус. Художник Стюарт Вурцель. Композитор Жорж Делерю.
Роли исполняют: Келли Макгиллис, Джефф Дэниелз, Джессика Тэнди, Кен Уэлш, Кристофер Роуд, Римак Рамсей, Трей Уилсон, Мэнди Патинкин и другие.

Джеральдина Чаплин и Омар Шариф в фильме "Доктор Живаго" (режиссер Дэвид Лин). См. в номере статью Е. Карцевой о фильме

Индекс 70402 Цена 1р 30к

ИСКУССТВО КИНО

2 90

В первой половине и в летних номерах 1990 года читайте:

под рубрикой "ИК". Избранная проза", открытой повестью Эфраима Севелы "Остановите самолет – я слезу!", завершение публикации романа американского писателя Айры Левина "Ребенок Розмари", ставшего основой знаменитого "фильма ужасов" режиссера Романа Поланского;

под рубрикой "Сюжеты и факты", начатой репортажем Жореса и Роя Медведевых "Кто сумасшедший?", в № 3 и 4 будут напечатаны записки Юлии Аксель – внучки Л.Д. Троцкого – "История моего одиночества", подготовленные для журнала Борисом Руниным;

в числе сценариев – "Чокнутые" Владимира Кунина и Кима Рыжова, "Старые молодые люди" Анатолия Гребнева;

в новой рубрике журнала "Мир души" – материалы из отечественного и зарубежного культурного наследия (психология, философия, этика, эстетика), малоизвестные работы Н. Бердяева, З. Фрейда, В. Ходасевича, П. Флоренского, Е. Гротовского, Мих. Чехова и др.

Вашему вниманию будут также предложены:

страницы "Рабочих тетрадей Г.М. Козинцева",

рассказ Евгения Габриловича о том, как закрывали последний спектакль Вс. Мейерхольда,

лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах,

"Вам отказано окончательно" Александра Кабакова (в № 6 за 1989 год была опубликована его повесть "Невозвращенец"), "Зима 53-го года" прозаика и драматурга русского зарубежья Фридриха Горенштейна, а также комедия-гротеск Льва Корсунского о парадоксах сталинизма.